30me Année. Avril 1943.

Cahiers du Sud

REVUE MENSUELLE DE LITTÉRATURE

SOMMAIRE



10, Cours du Vieux-Port
MARSEILLE

11, Rue de Médicis
PARIS - (VIe)

Le No : 15 fr.

N° 255. 30e Année Avril 1943

Cahiers du Sud

TOME XIX. — 1er Semestre 1943

LA TOUR DES VENTS

Le grain de blé monte à sa tour,
A sa tour, à sa tour de verre,
Suivi des vents et des rivières,
Suivi des nuits, suivi des jours,
Le grain de blé monte à sa tour.

La rivière monte à sa tour,
A sa tour, à sa tour de bois,
Voici mon sang, voici ma voix,
Ma main ouverte et mes amours,
La rivière monte à sa tour.

Ma voix, ma voix monte à sa tour,
A sa tour, à la tour des vents,
Les portes du vent sont légères,
Elles s'ouvriront à leur tour
Avec les nuits, avec les jours,
Les grains de blés et les rivières.

FILLE DES TEMPS

Fille des temps, mon bel ennui,
Ma belle bague au doigt des nuits,
Quelle main vous enlève au ciel,
Cœur gracieux, cœur immortel
Qui vous enlève au fond des nuits?

Feuille des nuits, fille des temps,
Mes bras sont morts depuis longtemps,
J'ai d'autres bras qui me caressent
Comme des charmes en détresse
Dont les larmes sont le printemps.

AH ! LA CORDE, LA CORDE

Ah ! Matelot, la corde, la corde,
La corde au cou, la corde à l'eau,
L'étoile des années
L'étoile des anneaux
Feront partir la terre
La terre et les bateaux.

Le bateau dit un nom
A la terre qui s'en va,
Ceux qui l'écouteront
Le rediront là-bas
A d'autres,
A d'autres,
A d'autres.
Les années, les anneaux
Feront venir la terre,
La corde au cou, la corde à l'eau,
La terre et les bateaux.

Ah ! Matelot, la corde, la corde,
La corde au cou, la corde à l'eau
Voici les océans
Pour y chercher à boire,
Voici les océans
Pour y chercher du vent.

Salut les émigrants,
Salut, les camarades,
Il faut couper vos barbes
Et mourir en riant.
A d'autres,
A d'autres,
A d'autres,
Qui riront à leur tour
En entraînant la terre.
La corde au cou, la corde à l'eau,
La terre et les bateaux.

TROIS CHEVAUX QUI ONT PEUR DU VENT

Trois chevaux avaient peur du vent,
L'un était noir, l'autre était blanc,
Et quand passaient les ouragans
Sur les béquilles d'un tambour
Ils s'enfermaient à double tour.

Noir et blanc comme la fumée,
Ils tournaient dans les cheminées
Sans remonter ni redescendre,
Et sous le bruit de leurs sabots
Des amants tombaient en sursaut
D'un sommeil plus doux que la cendre.

Noir et blanc comme votre sang
Ils sont partis depuis longtemps;
Mais le troisième a toujours peur,
Sans naseau, sans col et sans bride,
C'est lui qui court dans ton cœur vide
Lorsque le vent y sonne l'heure.

LA BATTEUSE

Les pavots éclatent
Aux doigts de l'été
Mais moi je n'écoute
Que nos cœurs qui battent,

Qui battent l'avoine
Qui battent le blé
Avec tant d'ardeur
Que j'en suis troublée,

Avec tant de bruit
Le long des courroies
Que toute la nuit
Je n'entends que toi,

Que jusqu'au matin
Je m'entends marcher
Entre votre main
Et le blé fauché,

Avec tant de paille
Dans mes yeux mouillés
Que mes larmes veillent
Pour me réveiller.

DONT JE N'ENTENDS JAMAIS LE BRUIT

La plus lointaine, la plus proche,
La plus vive, la mieux cachée,
Comme l'anguille sous la roche,
Comme l'oiseau dans la nichée,

La plus proche, la plus lointaine
Et qui donne soif aux voleurs
Comme le bruit d'une fontaine
Aux mille battements de cœur,

Vous que j'approche à pas d'oiseau,
A pas tremblants de braconnier,
Mais qui passez comme un peu d'eau
Entre les pailles du panier,

O ma truite, ma paille folle,
Fumée où chaque guêpe fuit,
Vous ressemblez à mes paroles
Dont je n'entends jamais le bruit.

Georges NEVEUX.

LES QUATRE COINS

Mathieu s'éveille et, ses bras secouant encore l'arbre à rêves, se demande pourquoi il s'éveille. Il a la nuit dans les yeux. Il y a longtemps que la nuit est là. C'est comme un ruban d'encre grasse, qui n'en finit pas de se dérouler. Je m'éveille. Et je voudrais savoir pourquoi. Dehors, pas une cloche qui se soit présentée à la douane du matin. Pas un chien qui ait annoncé une mort en dressant le cou, ou ramené par ses aboiements un rôdeur au lit conjugal. Pas même un coq qui se soit fêlé en tombant de sa volière comme une pendule d'une cheminée. D'un regard qui verrait tout autant si je gardais les paupières baissées, je fais le tour de mon royaume de noir. Mathieu est en prison. Vraiment curieuse, et raffinée dans le genre cruel, cette prison! on l'a entièrement peinte en noir, cellules et couloirs. Reste-t-il seulement un petit îlot de blancheur, à la chapelle? A moins que Dieu lui-même se soit détourné de ces murs... Le jour où Mathieu est entré (quel jour, il ne sait plus : le temps n'est pas pour tout le monde, comme pour l'abbé Faria, un problème de mathématique: le temps des âmes communes, ça se présente à la manière d'une portée de musique, avec des soupirs, des pauses, ou de brusques triolets de clarté), ce jour-là, il a endossé le noir dès la première séance de présentation chez le directeur — une espèce de Nosfératu, presque comique à force de torsions, d'énigmes physiques, boiteux, borgne et tout.

Et depuis.

Depuis, il y a l'eau noire dans la cruche, la nourriture noire, le pain noir de l'enfance et de la tradition. Pas la moindre lucarne. Pas le plus petit espoir de ciel ou de lampe. Ah! ceux qui l'ont enfermé sont des artistes dans leur partie. Qu'on ne me parle plus des geôliers qui jouent à la belote avec les prisonniers : l'administration pénitentiaire est passée, probable, à l'école de Freud. Ici, on développe les âmes

en chambre noire. C'est le silence quand le guichet s'ouvre sur le ragoût, le silence quand je demande : au moins, dites-moi s'il pleut dans la rue. Je me souviens qu'à dix ou douze ans je voyageais dans un train qu'une manœuvre immobilisa au milieu d'un tunnel. L'affreux moment! je criais dans les jupes de ma mère. La cellule, c'est la même chose, on ne sort pas du noir. Et pourtant, comme il bouge, le noir! C'est inouï, ce qu'il peut remuer de choses dans le noir. On dirait un puzzle : des petits morceaux découpés, à la fois difficiles et faciles à emboîter les uns dans les autres. Mais, en fin de compte, tout ça reste du noir.

Il faut se défendre. Première arme, la parole. Je vais parler. Je m'appelle Mathieu. Je suis, j'étais, je dois être comptable dans une entreprise de constructions métalliques. Ces chiffres obstinés, je les haïssais, et voilà que je les aime. Parce que, dans ma tête, ils dansent sur des souvenirs de pages blanches. Un bilan m'illumine pendant de longs moments. La maison où je travaille fabrique des cornières et des pylônes : toutes choses qui s'élèvent vers le ciel, même si elles sont en fer et tirées misérablement du ventre grossier de la terre. — Le ciel? aucune réalité pour moi, mais je le couve quand je dors sur ma planche, entre des caresses classiques de rats et d'araignées. Au fait, est-ce que ces bêtes y voient dans le noir?... J'ai donc, parfois, ce ciel tout chaud, tout duveté dans le fond de moi. Quant aux étoiles, je peux évidemment les frotter comme allumettes en appuyant mes mains sur les yeux. Mais cela appelle aussi les larmes. Et conséquemment, deux heures de faiblesse. Deux heures. Deux heures. Il a répété ça très haut. Mathieu sait qu'il peut crier, que personne ne viendra. Ni pour le fouetter, ni pour le soigner. Astucieux bourreaux, vous traitez les hommes comme les bonnes traitent les gosses quand les patrons vont au cinéma : qu'ils crient à s'arracher la gorge, ils finiront bien par se taire, et Madame n'en saura rien.

Soudain, Mathieu jette un autre cri, plus long, et comme mûri à la chaleur de l'instinct. Peut-être que s'il s'est réveillé... Voyons, est-ce que, tantôt, on ne lui a pas promis sa libération pour demain ? Demain, qu'est-ce que c'est? Une nouvelle gorgée de

noir, ou le bruit fraternel d'une voiture de laitier. Si c'était encore le noir, j'aimerais mieux m'écraser la tête contre le mur. Mais non, il faut reprendre haleine. Il s'en souvient : quand — douce et anguleuse torture des vacances perdues ! — il nage au large et qu'il a peur si une algue lui caresse le ventre ou si une méduse louvoie vers lui, il se domine, il se décontracte par volonté. Ici, hélas ! on nage dans la nuit. On en a plein la bouche, de la nuit. Et Mathieu sent qu'il va se laisser couler. Voyons, voyons, est-ce que je rêve ? Est-ce qu'un homme, un homme à bouche et à jambes, m'a oui ou non promis de m'ouvrir la porte ? Le cœur bat. On dirait que le rat passe et repasse sous le bas-flanc de bois. Pour ne pas céder à un absurde espoir, Mathieu se met à faire de la brasse dans sa mémoire.

Nom de Dieu, qu'est-ce que je fous ici ?



C'était une histoire même pas louche. Mais tout bonnement bête, comme la plupart de celles qui nous arrivent en ces temps inqualifiables (quand elles ne sont pas tragiques). Un jour (quel jour ? décidément il ne saura jamais, il n'est pas l'abbé Faria), en rentrant chez lui il s'aperçut que son radiateur électrique ne marchait plus. Quelque résistance qui avait résisté au doigt impérieux de la femme de ménage. Mathieu, ayant convenablement maugréé, remit son chapeau, remit son manteau, prit le truc sous son bras, descendit l'escalier, salua la concierge, se trouva dehors. A trois cents mètres de la maison, un électricien, connu de Mathieu, mais comme on connaît l'arbre du coin de sa rue, tenait commerce. Cet électricien se nommait Durand. Il n'eût pas mérité un autre nom, même dans un roman. (Appartenait à la race indécise qui meuble les rues toute la semaine, les cinémas le samedi soir, et les forêts des environs en été.)

Mathieu entre dans la boutique et explique son malheur à une employée oxygénée qui suçait mélancoliquement son Caran d'Ache.

— M. Durand n'est pas là ?

— Non. Mme Durand est malade.

— Et mon appareil, je l'aurai quand ?

— Revenez ce soir.

Du crayon, il ne restait pas grand'chose quand il revint. Mais l'appareil marchait. On l'essaya. Mathieu lui tendit ses mains, et eut l'impression qu'on lui passait des gants fourrés.

— M. Durand n'est *toujours* pas là ?

— Non. Mme Durand est *toujours* malade.

— Je vous dois combien ?

— C'est vingt francs.

Le hasard voulut que, le lendemain, Mathieu passât devant le domicile privé des Durand, proche du sien. Il savait que c'était leur domicile comme on sait que l'arbre du coin de la rue aura des feuilles au printemps et les perdra à l'automne. Il se moquait parfaitement de ces gens à qui il avait acheté un appareil à galène en 32 et une pile électrique dans la première semaine bleue de la guerre. Mais je me suis dit qu'en ces temps inqualifiables il y a un devoir de solidarité. Qu'est-ce qu'elle a donc, Mme Durand? La concierge n'en savait rien. Mathieu rangea son mégot dans son gousset, et décida de monter, très fier de sa générosité gratuite. Les Durand ne pourront pas prétendre que c'était pour avoir une réduction de facture, puisque j'ai payé comptant.

Quand il sonna, le drame se mit en branle. Il commença presque comme au théâtre. Par trois coups. Mais ces trois coups, c'étaient trois pas lourds, désagréables, peu boutiquiers, dans le couloir des Durand. La porte s'ouvrit.



Mathieu patauge une seconde dans la vase. Eau des souvenirs, eau épaisse à la bouche, et mauvaise comme celle des fontaines de gare. Et puis, s'il avait rêvé? Est-ce que vraiment quelqu'un lui a dit — tant pis si à ce moment-là il rentrait les épaules, si l'absence de cravate lui ôtait toute dignité humaine — : pauvre nouille, on te libèrera demain? Et puis, il y

a le noir. C'est inouï, ce qu'il peut remuer de choses dans le noir... (au refrain). Mais, enfin, ce gros homme, qui ouvrait la porte, ne lui avait même pas laissé le temps de s'expliquer, ni de mentir. De dire, par exemple : mais non, je ne viens pas chez les Durand — ou : pardonnez-moi, je me suis trompé d'étage. Car il avait compris tout de suite, à cette porte mal ouverte, à cet ouvreur de porte mal embouché, qu'il eût mieux fait de déguerpir, de se trouver ailleurs, d'aller donner du pain aux petits oiseaux de jardin public. Déjà, le gros homme le lançait comme une balle dans l'appartement. Je ne suis pas une balle, je suis Mathieu, et je paie mes impôts, vous entendez ? Et son reflet bondissait d'une glace à l'autre — je paie, — sur les parquets bien cirés — mes impôts — sur le petit éclat vert des jades de vitrine. A peine le temps de penser : tiens ! les Durand ont du meuble, on doit bien gagner sur la Mazda... Tout de même un sentiment d'étonnement, sinon d'humeur. Au milieu du salon, on va s'expliquer enfin. Mais, au milieu du salon, ah! c'est une autre histoire. Mathieu, qui allait protester, ouvrit la bouche pour se taire. Dans le salon, pas le plus petit morceau de Durand. Pas même leur reflet. Car leur reflet, ça devait être l'ordre, les fleurs artificielles, les fauteuils surmontés de leurs dentelles pour têtes gominées comme dans les compartiments de première ; flottant au-dessus, une bonne petite accueillante odeur de soupe aux choux. Ah! je t'en fiche, personne n'avait pensé à dîner ce soir-là, chez les Durand. Et sur quel paysage de décombres il fallait poser les yeux! Rien de l'ordre attendu, mais les fauteuils renversés, les tapis décloués, les Falguière de plâtre en morceaux, les lustres vacillants, en bref une pièce comme prise de boisson. Ouverts et même défoncés, les tiroirs vomissaient un flot de factures et de recettes de cuisine, de catalogues d'armes et cycles. Le bourgeois n'est jamais beau à voir en chemise de nuit. Mais son ordre, quand on le surprend, quand on le dérange, c'est pire! Mathieu, de plus en plus étonné, sinon submergé par la mauvaise humeur, se trouva enfin devant deux hommes inconnus, aussi gros que l'ouvreur de portes, aussi impersonnels et menaçants. L'un, qui fouillait dans les

cendres de la cheminée, s'était retourné et ne bougeait pas, à croupetons, un peu rouge comme quelqu'un qu'on surprend dans l'accomplissement de ses besoins naturels. L'autre ne bougea pas non plus, mais il paraissait plus désinvolte, les pieds sur la table, et inventoriant le contenu de quelques dossiers. Mathieu crut tenir le mot de l'énigme : on cambriole les Durand. C'est honteux, on profite du moment où Mme Durand est sur la table d'opération, où M. Durand dans la salle d'attente de la clinique pleure sur des revues de gynécologie. Non, Monsieur, dit le premier des gros, c'est une perquisition. Mathieu a fait un peu de droit. Il faut que le prévenu soit présent. Ta gueule. Mais. Ta gueule, ton tour viendra. Mais, mais. De quoi? Mathieu céda à la force, il se tut. Et, l'incident réglé, les trois hommes continuèrent leur boulot, mirent de l'ordre dans leur désordre, prélevèrent des papiers. Tiens, le petit père Durand jouait aux courses. Et Madame, elle était cliente de Lancel. Il y eut un moment pathétique quand on découvrit un appareil de radio dans les intérieurs bien machinés du piano. Mathieu eut un haut-le-cœur, comme si on disséquait un cadavre et si on trouvait un harmonica au fond de l'intestin. Et maintenant à nous, mon petit père. L'homme qui avait les pieds sur la table se tourna vers Mathieu. Celui-ci sourit : qu'est-ce qu'il faut que j'avoue? Mais on n'était pas au cirque, ici — il allait l'apprendre.

— Vous connaissez les Durand ?

Mathieu continua à faire le malin :

— C'est-à-dire que mon radiateur les connaît mieux que moi.

— Ah! siouplait, c'est pas de la rigolade.

Et le policier regarda ses deux copains. Dans un nuage de cendres, l'accroupi murmura :

— Petit père, on saura bien si vous êtes de leur complot.

Mathieu eut un froid soudain. Il avait lu, dans l'autobus du matin et du soir, au café de midi, beaucoup d'histoires d'erreurs judiciaires.

— C'est-à-dire que je suis de leurs clients.

— Alors, pourquoi venez-vous dans leur appartement ?

Ce serait idiot de répondre : par politesse, par charité, par désœuvrement.

— Parce que Mme Durand était malade.

— Mme Durand n'a *jamais* été malade.

Et le fait que Mme Durand, impliquée dans une affaire sur laquelle ce n'est pas la peine de s'étendre, n'avait jamais jamais été malade (sauf à dix ans comme vous et moi), suffit pour que Mathieu au bec désenfariné, le comptable suffisant, l'organisé, le sceptique (comme disaient ses collègues de bureau), eût son premier doigt pris dans l'engrenage. Et quel sang noir, je parle sérieusement cette fois, cela allait lui coûter — le malheureux n'en savait encore rien! Suivez-nous, lui dit-on. Un reste de citoyen se souleva en lui. Il fit quelques gestes, prononça quelques mots, invoqua quelques principes. Mais les trois policiers ne tinrent visiblement aucun compte de sa protestation individualiste, de sa défense sociale. Tout ça, c'était du vieux calendrier. L'un des hommes leva la main, et le second montra l'œil d'un revolver.

En bas, une voiture cellulaire attendait. Autour, des enfants faisaient une ronde. Les roues de l'auto, barrant le ruisseau du trottoir, avaient causé une inondation jusqu'au milieu de la chaussée, où de vieux bouquets de fleurs prélassaient leurs couleurs noyées. En nos temps inqualifiables, une voiture à essence, c'est tout de même du luxe, pensa Mathieu quand il monta.



Mais s'il n'avait pas rêvé? Tout à l'heure, quelqu'un m'a poussé dans le couloir. Du moins, il lui semble. Par instants, il a l'impression qu'il va remonter à la surface, à la réalité.



Le noir des corridors et de la cellule, dans les premiers moments, lui avait donné une vague envie de rire. Cela faisait penser à Montmartre, à un cabaret funèbre, à des chansonniers en serge et cravate

lavallière. Mathieu, mauvaise nature, s'était alors repu de l'affolement de ses amis et connaissances. Il les imaginait, la femme de ménage, le partenaire de bridge, qui couraient par la ville comme des rengaines et qui répétaient : « Avez-vous vu Mathieu ? Avez-vous vu Mathieu ? » Pas sûr qu'on le croirait à la sortie. Le patron dirait : vous êtes moderne, mon garçon ; autrefois, pour sécher le bureau, on s'inventait un oncle à enterrer. Le partenaire de bridge dirait : tu es un gaillard, tu as amené une femme au Lavandou. (Le rêve du partenaire, c'était d'aller au Lavandou, il respirait ce nom, il en parfumait tous les linges de sa vie médiocre). Eh bien ! on ne me croira pas, je m'en fous. Mais cette somptueuse indifférence commença à tomber vers une heure qu'il put encore reconnaître — après, il n'y eut plus que les heures saumâtres et ressemblantes de la pitance — : l'heure du café au lait-brioche. Et, le ventre vide, il eut peur soudain, et cria de peur, et cria jusqu'à ce qu'il fût sûr que personne ne se dérangerait. Ensuite, la torture sombre eut vite raison de lui. D'abord, la perte de la notion du temps. Puis celle de la notion des couleurs. Puis celle du goût. Il se sentait devenir insecte. Ou caressait le mur contre son lit. Avait des idées qui soudain, comme s'il les voyait réfléchies dans un miroir, lui arrachaient de brusques rires. Par exemple cette question : est-ce qu'il fait plus noir dans l'épaisseur des pierres ? Mais, ces pensées-là, c'étaient des vacances. A d'autres moments, il essayait de redevenir sérieux, c'est-à-dire de justifier (curieux mot, mon Dieu ! pour une telle chose) son aventure. On viendrait bien le chercher. On le conduirait devant M. le Juge. Et il faudrait se défendre. Au fond de tout ceci, il y avait un enchaînement. On n'arrête pas Mathieu parce que son radiateur électrique est détraqué, ou parce que Mme Durand n'a jamais été malade. La justice des hommes ! eh bien ! le paveur qui n'est jamais écrasé par les tramways, la garde-barrière qui ne s'amuse pas à attirer les cyclistes sur la voie quand le rapide défonce la poitrine de l'air, ils y croient tous, et ils ont raison. Le paveur craint pour sa vie, la garde-barrière pour la vie des autres. Mais ça aboutit à la même harmonie. Et, quelque jour, quelque chose

viendra soulever très normalement toute cette ombre qui est en travers de la vie de Mathieu, et l'empêcher de passer — comme le tram, comme le train. Comme le tram, comme le train. Ça fait, répétez avec moi, un bruit d'essieu, une chanson de voyage. Attention ! Mathieu, tu vas perdre la tête. Il ne la perdait pas encore tout à fait. Et, succédant à des moments d'optimisme, de grandes poussées de découragement le faisaient rouler d'un bord à l'autre de son noir. Jusqu'à ce que ce mouvement moral devînt un mouvement physique et qu'il heurtât les murs de la cellule. Aïe. Il se sentait écrasé par l'angoisse de ces temps inqualifiables. Le temps angoissé, le temps qui fabrique la guerre et le verrou, je le porte en moi. On est tant et tant de prisonniers.

Il crie. Le rat voisin, l'araignée suspendue seront plus humains que ses geôliers. Ils auront peur, regagneront le bord bien tendu de leur ombre. Mais si, je veux que vous le sachiez : je deviens fou. Je deviens fou, c'est une formule bête — à ne pas employer. On ne doit pas dire non plus : nous autres soldats du Moyen Age. Ni : où suis-je ? quand on sort d'un évanouissement. Lorsque Mathieu avait douze ans, son professeur lui avait appris ce que c'est qu'un lieu commun, ce que c'est qu'une invraisemblance. A propos d'invraisemblance, ce binoclard avait-il prévu qu'on mettrait un homme en prison parce que son radiateur électrique, etc..., parce qu'une Mme Durand, etc... ?



Je ne crois pas avoir rêvé. Dans le couloir, il faisait plus frais qu'au fond de la cellule. Celui qui me poussait m'a remis à un autre qui, sans mot dire, m'a pris par le bras. La chaleur de sa main sur mon bras, c'était comme un cataplasme. On avançait à tâtons. Et soudain, ô miracle, j'ai aperçu un rais de lumière qui semblait venir à moi...



Pendant ces longs jours (Mathieu pense tout de même : jour — il ne connaît pas d'autre mesure.) il

y a des visites. Mais ce sont des visites de rêve. Quand le prisonnier ne perd pas le fil de ses souvenirs, n'entremêle pas l'enfance et le grattoir du comptable, les plumiers de l'écolier et l'âge mûr, il voit entrer, ou plutôt il devine se partageant son écuelle de noir les deux seules femmes qu'il a jamais aimées. Mais tout de même plus sûrement aimées que Mme Durand n'a été malade. Bonjour, Angèle. Bonjour, Marie-Christine. La première, c'est un amour au passé. La seconde, c'est l'avenir : une robe blanche, si l'on pouvait encore concevoir la matière même du blanc. Au fait, est-ce que mes yeux sont ouverts ? L'histoire d'Angèle, entre deux hoquets de mémoire, arrache à Mathieu quelques soupirs de regret. Il l'avait connue sur la Jetée-Promenade, à Arcachon. Il avait ramassé le sucre d'orge vert, intensément vert — qu'elle avait laissé tomber aussi délicatement qu'un mouchoir. Si nous allions au Casino, avait-elle proposé. Oui, avait-il répondu, mais nous souperons après. Le mot souper, dans l'imagination des mal comblés, évoque chatouilleusement des surtouts d'argent, des bougies qui n'en finissent pas, des roses qu'on soutient avec de l'aspirine. Mathieu ne s'était pas contenté de l'espoir du souper et de l'après-souper. Il avait joué. Angèle s'était assise près de lui. Les cartes tremblaient. Un croupier asthmatique hâlait les pontes réticents. Comme la passion va vite. A deux heures du matin, Mathieu et Angèle avaient perdu tout désir de poulet froid. L'argent leur donnait une autre faim. Au petit jour, il y avait encore de l'argent dans le portefeuille de Mathieu. Mais quand les deux futurs amants étaient entrés dans la chambre d'hôtel où le caviar les attendait, tout leur avait paru moins enviable, moins affamant — et, sans jeu de mot, plus infâmant — que le sommeil. Ils avaient dormi chastement, devant des assiettes demeurées pleines. Et c'était tout. Futurs amants destinés à n'être que futurs, ils ne s'étaient jamais revus. Et Mathieu ne se souvenait pas du visage d'Angèle. Aucune chance de le retrouver, dans ce noir. Heureusement que la mémoire enregistre assez bien la voix. Angèle en profitait pour parler beaucoup plus que Marie-Christine, jeune fille timide, dont Mathieu dans le monde réel n'avait

connu que les silences : silence du regard, silence des baisers, silence des robes impersonnelles confectionnées par maman.

L'amour du passé, il est dangereux. Angèle dit, chaque fois qu'elle vient :

— Il vaut mieux la prison que la vie en commun, que la vie en sueur. Dehors, tous les hommes et tous les couples se ressemblent. On va de plus en plus vite vers l'oubli. Est-ce la peine d'avoir une mémoire ? D'abord, ici, tu as la solitude, qui est un bien maintenant rarissime. Les milliardaires eux-mêmes, avec leur cour de pique-assiettes, appellent ça la lune. Alors, tu imagines. Et tu te plains de l'ombre ? Grâce à elle, tu ne verras pas tes rides.

— Dis surtout que je ne verrai pas les tiennes, s'écrie Mathieu agressif.

— Pouah ! tu deviens banal.

Ah ! je voudrais l'y voir, pense Mathieu. Facile de poétiser quand, chez soi, il suffit de tourner le bouton électrique à côté de la coiffeuse. Mais, en même temps, il est ému. Evidemment, garder les plus belles images, ne pas rendre à l'anéantissement les couleurs qui doivent faner : c'est peut-être un marché avantageux.

Une fois, il se sentit céder à cette langueur, que donne le refus du temps. Mais Marie-Christine veillait. Et, avec un grand déchirement, elle rompit ce silence qui était sa fonction, sa force, presque sa forme terrestre.

— Mathieu, te souviens-tu des feuilles ?

— De quelles feuilles ?

— Des feuilles d'arbres. Quand tu sortiras d'ici, il ne s'agira pas d'embrasser du regard tous les gens de la rue, tous les pavés, tous les pâtissiers, tous les arbres...

Il répond, émerveillé :

— Tous les pavés, tous les arbres. Toutes les feuilles.

— Toutes les feuilles. Ou une seule. Oui, tu prendras une seule feuille au premier platane venu. C'est un monde en raccourci. Il y a les nervures qui

soutiennent les voiles de cette petite frégate. Un reste de sève goutte au sommet. En bas, à la pointe, l'automne a dû frotter sa première allumette : il y a du brun. Si je connaissais mieux la botanique, je te dirais les noms savants de ces choses.

Angèle interrompt avec un ricanement :

— Et tu l'ennuierais davantage. Tu trouves que ça ne suffit pas comme ça ?

— A un prisonnier, ce qu'il faut, continue Marie-Christine, c'est un monde de poche. Chacun dans sa prison devrait recevoir une trousse d'incarcération qui résumerait l'univers.

— Idiote ! fait Angèle entre ses dents. J'en ai connu des prisonniers. Ils auraient surtout voulu des limes, ou des cordes, ou un dé à coudre. Je parle, naturellement, des prisonniers qui croient encore à la liberté...

Et c'est au tour de Mathieu de ricaner :

— Si vous étiez dans une île déserte, quel livre entre tous les livres liriez-vous ? on connaît la chanson. Mais tu oublies, ma pauvre Christie, qu'on ne touche aux îles désertes que par naufrage, c'est-à-dire sans préparation.

Angèle continue à jeter de l'huile sur le feu :

— Lui aussi, il a fait naufrage, murmure-t-elle.

Mais Marie-Christine voudrait reconduire le débat à sa logique originelle. Elle demande :

— Dis-moi, que feras-tu le premier matin de la libération ?

Et soudain, parce que l'idée du matin est entrée en lui, Mathieu se met à pleurer. Chassons, chassons, chassons ces ombres. Elles ne méritent pas autant de larmes qu'un matin libre.



Bon, j'essaie. Tant pis, si je dois être déçu. Je décide que je n'ai pas rêvé. Un rais de lumière passait quelque part en fraude. Puis il y a eu brutalement un grand choc sur ses yeux. Comme si Dieu, miséricordieux, me revenait à la face. On le poussa

dans un bureau, qu'il ne reconnut pas. C'était pourtant celui où il était entré le premier jour. A ce moment-là, il y importait la grasse lumière du dehors, et tout lui avait paru terne : clarté des lampes, jeux de reflets sur les murs. Mais après tant de noir, c'était comme une cave où la lumière eût été mise en conservation. On y éprouvait une folie de blanc. Des plafonds tombait un grand éclairage inquisiteur : sans doute, on expérimentait dans cette pièce une autre façon de torture. Mathieu se secoua un peu, retrouva son équilibre, et regarda autour de lui. Tiens, je suis seul. Il s'avança d'un mouvement irréfléchi vers la table-bureau. Les petits objets de la table étaient attirants. Enfin, Mathieu allait pouvoir saisir quelque chose qui ne serait pas le ventre indécis et gras d'un pot à boire, le métal éteint d'une fourchette, l'impalpable réseau électrique de l'araignée. Quel miracle. Il y avait là, défaite sous ses yeux, mais rangée comme il l'eût rangée lui-même, une panoplie complète de comptable. Au centre, le buvard vierge du matin. Devant, une escouade de crayons sous le commandement d'un caporal porte-mine rouge et noir, et à côté, comme un tank de protection, le taille-crayon de table, cossu, présidentiel. A gauche, la loupe (Ça sert moins pour inscrire les chiffres que pour faire de la philatélie aux heures creuses ou quand le patron téléphone à sa petite amie. Lequel téléphonage se traduira par une exigence d'argent, par un prétexte mielleux du patron, par un tragique truquage des comptes, etc... Pauvres actionnaires ! vous ne saurez jamais comme c'est commode, la rubrique frais de déplacement.) A droite enfin, il y avait le grattoir fraternel. Cher grattoir, complice de mes erreurs choisies, de mes promenades en labyrinthe comptable ! jusqu'à quels milliards fantaisistes sommes-nous allés ensemble pour retrouver une petite Eurydice de vingt-cinq centimes... Mais Mathieu n'eut guère le temps de s'attendrir, car une porte dans le mur s'était ouverte, sur le directeur, Nosfératu plus que jamais. Mathieu, inconsciemment, se mit au garde-à-vous. Et Nosfératu eut un petit coup d'œil égrillard, satisfait, humiliant. Là-dessus, long, long silence, qui devait faire partie d'un protocole car Nosfératu, de temps à

autre, regardait sa montre posée sur le bureau et tenait en lui-même compte méticuleux des secondes muettes. Toujours en vertu du protocole, il finit par tirer un journal de sa poche, et se mit à lire. Mathieu réagit aussitôt comme Nosfératu l'attendait. Le journal froissé, déplié, c'est l'odeur et la présence du monde réel. Ce que Mathieu avait envie de lire, et pourquoi il tendait le cou, ce n'était pas les grandes nouvelles à lettres grasses, mais les minces petites annonces, troupeau bariolé qu'un destin médusant ramenait, comme un chien ramène ses bêtes, vers le couperet moderne de l'offre et de la demande. Il y a là des milliers de condamnés, pensait Mathieu, condamnés à vendre leur piano ou leur hermine apprivoisée, à balayer des chambres, à rater des ragoûts, à rôder des pistons, à pistonner des mariages, à inventer des Mme Lafarge, à tondre des chiens ou des gogos. Mais ! condamnés libres dans la rue, c'est la grande différence. Moi aussi, je voudrais bien faire la queue derrière la misère. Et même, bêtement, derrière un baromètre pour savoir le temps qu'il fera demain. Si je sors un jour, je me promets de ne penser qu'à demain. Le journal faisait monter dans la pièce un bon relent d'humanité, et Mathieu désemparé se demanda à nouveau pourquoi on avait voulu l'éloigner du monde : lui qui se sentait si parfaitement de la race des quatrièmes pages des journaux. Allait-on lui expliquer ce qui lui avait fait mériter le malheur ?

Nosfératu devait l'attendre à ce tournant. Il sortit de ses buissons de dépêches. Et, d'un seul mouvement, il asséna son coup :

— Mathieu, vous serez libéré au petit jour.

Le prisonnier gémit de joie. Il secoua tout son corps, renouant connaissance avec ses muscles, faisant des grimaces pour un photographe invisible qui était au-dedans de lui et qui murmurait : oui, faites-en des grimaces, ça vous reposera le visage, et bientôt il redeviendra normal. Quand le plongeur apparaît à la surface, sa première parole, même embroussaillé d'écume, c'est : j'y suis resté longtemps ? Comme le plongeur, mais avec plus de timidité, Mathieu demanda :

— Il y a longtemps que je suis là ?

Nosfératu sourit, d'un sourire de traître de théâtre. Décidément, sa méthode réussissait. On égare le prisonnier dans une forêt de noir. Il n'en sort que lorsque je veux. Un prisonnier, c'est moins malin que le Petit Poucet.

— Faites donc un effort de mémoire, dit le nosfératu.

Mathieu poussait, poussait des pensées. Ça faisait mal. Il ahanait intérieurement.

— Vous comprenez, Monsieur, je n'ai aucun point de comparaison. Si l'on m'avait ménagé quelques changements de décor, un séjour à l'infirmerie, le service à la messe le dimanche, une promenade sous le préau : enfin, tout ce qui était naguère la respiration passagère de tout prisonnier...

Nosfératu sourit toujours :

— Pour les hépatiques, les malades du rein, les aphones, combien de temps durent les cures dans les villes d'eaux ? Réfléchissez bien avant de répondre.

Il avait pris l'accent menaçant des examinateurs. Je te reconnais, affreux masque ! Tu n'es peut-être pas un directeur de prison, mais un aliéniste. Et Mathieu d'hésiter, de tordre les mots dans sa bouche, de les essayer au bord des dents. Ce qui fait en lui, quand il les reprend, le petit bruit de ressac des galets de la Méditerranée.

— Une cure, dites-vous ? Eh bien ! ça dure trois semaines.

Puis, vite, il se reprit :

— Du moins, je le crois.

Cette façon de répondre, avec les épaules rentrées moralement lui valut un peu d'indulgence de la part de Nosfératu, qui consentit :

— Trois semaines, c'est ça. Voilà : vous avez fait une cure.

Trois semaines. Le comptable reparut tout à coup, et une longue addition de jours perdus sembla miraculeusement s'inscrire sur le mur d'en face. Trois semaines : c'est-à-dire trois dimanches de petit déjeuner au lit, trois dîners soi-soi chez la maman de Marie-Christine, six séances de bridge, la lecture

d'une dizaine de livres, la dégustation de vingt et un apéritifs et de six paquets de Gauloises. (Mais de ça il se moquait, en sortant il toucherait trois distributions d'un coup). Peu à peu, Mathieu reprenait figure de citoyen. Quelque chose comme un grognement de Droit de l'Homme, comme un borborigme conscient et organisé commençait à grouiller en lui.

Nosfératu leva le petit doigt de la main droite, comme un dégustateur :

— L'enquête est terminée, fit-il. La fausse maladie de Mme Durand ne vous concernait pas. On n'a rien retenu contre vous.

Puis il haussa les épaules, par mépris.

— Ah ! ça, mais, gronda l'autre qui ne se sentait plus qu'à demi-prisonnier, dont le cou nu commençait à se souvenir de la cravate, dont les chaussures commençaient à s'humilier de n'avoir pas de lacets. Ah ! ça, mais.

— Mais quoi ?

— La loi doit punir les auteurs d'incarcérations arbitraires.

A ces mots, Nosfératu, subitement fou de rage, empoigna le grattoir et en laboura la surface intègre du bureau. Ah ! je vous conseille de protester. Vous ne savez pas que la chambre noire peut très bien garder ses habitants. Et il avait l'air si menaçant, si familier d'un monde de machinations et de chaînes qu'à nouveau la conscience à demi retrouvée de Mathieu vacilla. Durant les dernières minutes qu'il passa devant Nosfératu, il flotta entre deux eaux. ses gestes feignaient de s'accrocher à l'air, ses yeux de regarder. Mais la plus absurde terreur, et sans doute la plus profonde qu'il eût connue jusqu'à ce moment, le recroquevillait en lui-même, lui faisait presque souhaiter une nouvelle plongée dans le noir. Là, je suis roi de mon royaume, marmonnait-il.



⁂

Et, dans ce noir, il se retrouva. Ou, plutôt, il se retrouve.

Est-ce qu'on m'y a reconduit ? Est-ce que je ne

l'ai jamais quitté ? C'est à ce point même, à ce carrefour de la mémoire et de la vie rêvée qu'il lui faut affronter le risque tout à l'heure prévu, la plus atroce déception. Voyons, reprenons les choses par leur commencement — si tant il est admissible qu'il existe un commencement dans l'ombre, et que l'ombre du monde c'est la même ombre que l'ombre étendue sur toute ma tête. Je me suis éveillé. Je ne saurai jamais depuis combien de temps, de minutes, de secondes, je dormais. Ici, le drame de Mathieu devient pathétique, se rapproche de l'humain : il vivait en réalité cette angoisse de la durée incommensurable qui, en général, ne saisit les hommes qu'au milieu de leurs songes. Je me suis éveillé et j'ai jugé que c'était bête, inutile de s'éveiller. Je jugeais donc, à ce moment, que je ne faisais que continuer une attente, une entre-deux-somnolences affreusement ennuyeuse. De toute évidence, il n'y avait rien EU avant. Rien qu'un rêve somme toute banal. J'ai rêvé que le directeur me faisait conduire dans son bureau. Image très naturelle : je n'attends que ça depuis que je suis entré ici. Autre phénomène naturel : le bureau du directeur était éclairé a giorno. C'était, dans mes fibres confuses, la compensation d'un excès d'ombre. La main chaude sur le bras ? Je suis tout porté à croire que le rat, compagnon pusillanime, venait de frôler ma main. Et pourtant, et pourtant. Ce rais de lumière. Et, plus important que lui, cet espoir qui montait en moi et que je refusais avec une prudence, une partialité qui indiquent tout de même un reste de raisonnement. Exactement comme je crois raisonner juste en ce moment. Mais tout de même ça donne le vertige. On m'a dit que lorsqu'on regardait le fond de la mer avec des lunettes sous-marines on avait l'impression du monsieur qui se penche au balcon d'un cinquième, l'impression qu'on va tomber. Ah ! si tout d'un coup je perdais toute familiarité avec mon noir, si ce noir devenait un monde étranger, appelant, vertigineux. J'ai pourtant assez souffert, j'ai eu assez de mal à apprivoiser l'ombre, ce cinquième élément...

Il faut repartir à reculons. Ainsi, dans les jours de grand vent, peut-on déjouer les pièges et les résistances de l'air. Auparavant, Mathieu touche les

pierres de son mur. Il s'assure qu'il a au moins le sens du toucher dans le réel. D'un doigt léger, qui pianote un peu dans les creux, il découvre une inscription. Quelque locataire, quelque orgueilleux qui refusait de fondre (comme un sucre blanc dans une tasse de café noir) au milieu de la pénombre grasse. Eh ! vieux galérien fraternel, qu'avais-tu à dire ? Tu as un langage autrement habile, autrement réel que celui d'Angèle ou de Marie-Christine. Péniblement, quoique légèrement, les doigts de Mathieu ont déjà dépassé le coude brusque d'un L, l'autodrome à surprises d'un U. Il y a encore un M, qui est tracé comme un jardin à la française. Au point de l'I, Mathieu, découragé, s'arrête. Il a compris. C'est tout ce qu'il avait trouvé, le galérien ? Comme un enfant peureux dont la veilleuse s'est éteinte, il réclamait de la LUMIERE, il réclamait ça dans cette espèce d'antichambre de tombeau. Autant parier qu'un jour la lune éclaterait en morceaux et éclairerait le dedans de la terre ! Vraiment, les hommes ont des souhaits impossibles... Mais ne jouons plus. Ou bien dans une seconde, (une seconde, c'est à peu près un battement de mon pouls, l'abbé Faria avait-il pensé à ça, qu'on pouvait mesurer le temps de la captivité par les battements du pouls ?) dans une seconde, je vais filer à nouveau dans la rivière souterraine des images. Reprenons. J'étais un peu sonné quand Nosfératu m'a signifié que l'entretien se terminait. Je crois qu'il a souri. Je crois qu'il s'est levé. Au fait, repu de ma faiblesse, il aurait tout aussi bien pu me tendre la main. Non, il ne l'a pas fait, mais il a fait un autre geste. Lequel ? Sa main glissait le long du veston, puis du pantalon — un pantalon à raies, n'est-ce pas ? Elle est entrée dans la poche, en est ressortie. Et, en même temps, il a ouvert la bouche. Qu'est-ce qu'il a dit, bon Dieu, qu'est-ce qu'il a pu dire ? Mathieu, auriez-vous plaisir à, plaisir à, plaisir à. La mémoire de Mathieu tourne sur la même rainure. Plaisir à. Plaisir à.

Plaisir à fumer. Le disque a repris.

Oui, il m'a offert une cigarette, et je l'ai acceptée bien entendu. La petite lumière de l'allumette que quelqu'un m'a tendue a été comme une brûlure dans l'air sec, dans l'air de bois mort de la pièce. De cette

cigarette, il ne faut pas minimiser l'importance. Mathieu ne se souvient pas du plaisir — ou du dégoût — qu'il a eu à la fumer — c'était pourtant une sorte de solennité après tant d'heures vides — et s'étonne avec un peu d'aigreur que le plaisir s'oublie si vite : il a toujours eu du penchant pour une certaine philosophie pessimiste. Mais pour revenir à la cigarette elle-même (ne pensez pas à celle du condamné à mort, le retournement de l'image devient dans ce cas une opération de l'esprit vraiment trop simple) ce qui compte, c'est le temps que Mathieu a mis à la fumer. Aussi bien, son odorant souvenir, comme disait Marceline, l'aura sans doute accompagné du bureau à la cellule. En marchant à côté de son gardien, il fumait encore. J'ai dû mettre une minute et demie pour faire le trajet. Et je crois qu'il en faut à peu près dix pour griller une Gauloise. Attention ! Mathieu : nous approchons des certitudes. On t'a donné une cigarette. Tu l'as fumée en suivant un homme dans un corridor. Souviens-toi si tu le peux du bruit que faisait le trousseau de clefs entre les doigts du geôlier. En tout cas, si j'ai vraiment inventé en rêve le Nosfératu, je peux me vanter d'une belle imagination. Souviens-toi si tu peux du moment où l'on t'a poussé dans la cellule. La cigarette s'était sans doute pas mal consumée. Tes lèvres, qui la serraient, tes doigts, qui la tenaient, devaient commencer à éprouver une sensation de brûlure. Non ? Tout cela, gémit Mathieu, serait assez bien raisonné si... Quoi encore ? Ma cigarette brûlait encore quand je suis entré ici. Dans tant d'ombre, la moindre lueur est plus aveuglante que le soleil de juillet regardé en face. Or, il ne reste rien, rien, pas le moindre molécule de lumière, dans le fond terreux de mes yeux. Mais reste-t-il de l'éclairage du bureau ? Pas davantage : c'est donc, hélas ! que j'ai rêvé. Attendez : reste-t-il de toute la lumière, de toutes les lampes de votre vie ? La clarté, c'est comme le plaisir, elle ne laisse, sauf dans l'aveugle, aucune trace de son passage. Mathieu se sent rassuré. Et il reprend sa chasse. La cigarette, j'admets que je l'ai achevée ici — pour l'étonnement du rat et le dérangement de l'araignée. Il a dû en rester quelque chose. Un mégot. Cette chose bête, souillée des plus immondes

brunissures, qui ternit, les soirs de pluie, le tain humide des trottoirs.

Et soudain, un espoir, violent et haut, submerge l'enseveli. Ce rêveur, ce possédé dépossédé, ce même être qui depuis vingt et un jours vagit enfantinement à la recherche de sa conscience originelle, redevient un homme. Il est le Mathieu qui, il y a deux ans, sautait d'un fossé à l'autre entre les bombes, et riait de sa barbe longue à la barbe du danger. Il est le Mathieu plus ancien qui, dans l'enclos paternel, attendait cœur battant, fusil chaud, qu'un lapin sortît du clapier. Il est en même temps tous ceux qui ont leur vie à défendre, qui rampent à la corne des grands bois, qui écoutent l'oreille dans l'herbe la venue des grands dangers casqués. Il est le sang et l'instinct, la face régénérée d'un drame. Voici que d'un bond, lui qui depuis vingt et un jours se roulait sans hâte comme un mort dans son néant d'un bord à l'autre du bas-flanc, il saute sur le sol. Il court vers la porte, tâte chaque coin de la cellule, se repère. Et c'était comme s'il commençait vraiment à dompter l'ombre, à y voir. Si le mégot est là, c'est que je n'ai pas rêvé, c'est que demain je pourrai mordre une feuille et, comme une feuille, mordre la langue de Marie-Christine, c'est que demain je prendrai une voiture à cheval et me promènerai comme un rajah le long du fleuve où le soleil tombe toute lumière gâchée. Si le mégot est là. Si le mégot est là.

Mathieu s'accroupit et, cérémonieusement, commence l'inventaire. Il prend par le mur qui est à sa droite. Car c'est vers la droite, normalement, que la main droite a dû jeter le petit bout consumé. Au début, ses doigts sont patients, méticuleux. Le sol de la cellule, quoique tassé par tant de piétinements, s'effrite assez aisément. Mais de temps à autre, Mathieu rencontre sous ses caresses de petits agglomérés de terre qui lui donnent, une seconde, un absurde espoir. Et si je ne le trouve pas ce mégot, combien durera encore ma torture arbitraire ? Alors, il faudra penser sérieusement à s'ouvrir la tête contre le mur. M. Nosfératu n'avait aucune raison, en ces temps inqualifiables, de se montrer grand seigneur. Mathieu s'énerve : il a déjà atteint, et même dépassé le premier coin. Toute la zone environnante, vers le

milieu de la cellule, a été explorée en vain. Les doigts s'impatientent, font des maladresses. Pressé, affreusement pressé — mais ma mère me disait quand j'avalais trop vite ma soupe : tu ne prends pas le train — Mathieu perd son chemin. Voici qu'il revient pour la troisième fois à une place déjà grattée. L'homme devenu insecte : on dirait le titre d'une fable. Il y a, comme moi, dans les volets des maisons, dans les vergers des jardins, tant de petites bêtes qui besognent sans y voir davantage. Ah ! c'est le second coin. Il faut écarter le bas-flanc. Mais qu'importe. J'ai déjà renversé la cruche d'eau, je ne boirai pas jusqu'à la prochaine politesse ou sournoiserie de mon gardien. Et s'il ouvre la bouche, ce sera pour maugréer : vous avez encore pissé par terre. Le rat va se croire dans un navire qui sombre et qu'il faut quitter. Et s'il avait rongé le mégot ? Furieux, Mathieu se redresse, saisit la cruche vide et la lance dans la direction d'une petite galopade imaginaire. Dans les romans, les prisonniers mécontents s'ouvrent les veines avec un morceau de leur cruche brisée. J'admire la patience de l'abbé Faria, mort de sa belle mort, comme un grand-père dans le déploiement pleurard de sa famille. Il a les genoux dans la flaque de boue qu'il vient de faire, ses mains avancent de plus en plus vite comme si elles cherchaient dans l'ombre un corps de femme à caresser. Il les devine maculées, et aussitôt il pense à ses ongles noirs, noirs, de ce noir étrange qu'ont les ongles des morts, même quand ils ont été les vivants les plus propres, les plus soignés. Entamons le dernier pan de mur. Après, on dira peut-être adieu à la compagnie. On ne m'aurait donné à fumer que par mépris, mais qu'est-ce que ça me fout ? Mathieu sent lentement la fatigue le prendre dans ses lassos comme s'il avait trop couru. Il va et vient sur les genoux, mais croit vraiment qu'il va tomber — et il se retient au mur. Le désespoir le prend à la gorge, comme un cri qui ne peut pas passer. Le cri vient, se débat, se forme, s'enroule, c'est dirait-on une fumée de cigarette. Et voilà qu'au moment où il va enfin s'exhaler... Ah !... Ah !

Ah.

Maintenant pétrifié, Mathieu n'ose trop toucher entre ses doigts ce peu de papier qui crisse, cette

espèce d'infime chevelure brûlée qui est grande, immense et délabrée comme toute une capitale après un incendie. Je n'ai pas rêvé. Je n'avais pas rêvé. Et Mathieu, soudain, se sent un lancinant besoin de fermer les yeux, mais de les fermer comme le font les hommes libres : dans la certitude d'une petite aumône de soleil le lendemain. Il est terriblement las. Il faudra bien que Marie-Christine lui pardonne quand il lui avouera que sa première pensée désenchaînée n'a pas été pour elle, qu'elle a été pour Nosfératu. Peut-être ai-je été injuste. Peut-être l'ai-je mal regardé. Un jour, je le rencontrerai dans la rue et je ne le reconnaîtrai pas, parce qu'il ressemblera à tout le monde. Quelqu'un me dira qu'il est passionné de bridge-contrat, comme moi : mais, vous savez, il ne pratique que la méthode Albaran, et il précise que c'est par nationalisme. J'ai été un prisonnier qui ne prenait pas plaisir à, pas plaisir à, pas plaisir à. De nouveau, le disque s'accroche. Le sommeil, le bon sommeil des âmes sans révolte pose ses deux mains gantées sur le visage de l'oublieux. Mathieu va céder. Il cède.

(Il paraît qu'on a toujours envie de mourir pendant les grandes douleurs et de dormir, après.)

René LAPORTE.

JUIN

à Gabriel Audisio

Deux pierres scellées,
Une main de suie,
La treille brûlée,
Un bras qui supplie...

Du fond des temps, la Mort aspirait la Démence ;
Contre ses dents serrées écumaient les plateaux,
Les routes, les enclos barbouillés de romance
Tournoyaient à la grille ainsi que des corbeaux.
Fracassés, l'os à nu, barbelés de racines,
De sources éclatées, de coutres importuns,
Infernal, quel typhon, de sa poigne d'airain,
Les matait, les pressait, les poussait dans l'abîme ?
Quel ange, sans trompette et sans drapés pesants,
Avait posé le pied sur les terriers de glaise,
Les chaumes ébréchés qu'épèlent les faisans,
Les couchants qu'une vitre accroche à la cimaise
Et, sitôt descendu dans la vieille chaleur
Qui plaque notre souffle au flanc roux de la terre,
Brisé le chanvre obscur lové dans l'épaisseur,
Nouant depuis toujours aux vignes les herbages,
Le chemin qui chevrotte au tartre des villages,
Le côtre à l'aventure aux marges du jusant,
Les pavois de l'Automne aux andains frémissants
Et fait soudain la nuit sur une forcerie
Où l'homme était le cerf et l'ange la furie ?

Deux pierres scellées,
Une main de suie,
La treille brûlée,
Un bras qui supplie...

Une averse de sang se mettait à courir ;
On l'entendait de loin claquer comme un galop
Sur les vergers déserts, sur les routes de cuir,
Et soudain l'avalanche étouffait les falots,
Clouait aux quatre coins de la nuit éclatée
Ces feuillages visqueux, ces pelages immondes

Dont l'enfant, kyste rouge avide de clarté,
Les tirant du sommeil, éclabousse le monde.
Nu, sans arme, et les yeux crevés par les ténèbres,
Chanceler dans les blés que le soleil englue !
Sentir se dérober au niveau des fenêtres,
Le radeau des labours qui filait sous la nue !
N'y avait-il d'espoir qu'au creux de cette paume
Que les deniers du soir déchirent comme un soc ?
Etait-ce là la main qui cimente les rocs,
Les arbres, les poissons et les fleurs du Royaume ?

Deux pierres scellées,
Une main de suie,
La treille brûlée,
Un bras qui supplie...

Hier, le grain fervent, de mains en mains coulait,
Le pain chaud s'échangeait sur les seuils, et le lait,
Dieu, que l'on oubliait comme on oublie ses veines,
Etait un grand sommeil étalé sur la plaine.
A peine prenait-on garde aux cris d'agonie
Qu'on entendait, le soir, au fond des bergeries,
Et, pour toute une enfance éprise de mémoire
Qui plantait ses drapeaux au flanc des ravins gras,
L'humble et glorieux temps s'ouvrait comme une armoire,
Avec ses pommes vertes calées entre les draps.
Léviathan gorgé dormait dans les ferrailles ;
Au fond de tous les yeux veillait un peu d'amour ;
Le flamenco griffait le cœur et les entrailles ;
On flattait de la main le plumage du jour.
Quel cerne inquiétant sur les maisons camuses,
Quel scorpion, répété de portail en portail,
Auraient pu résister à la gomme diffuse
Que le soleil dispense au ciel occidental ?

Deux pierres scellées,
Une main de suie,
La treille brûlée,
Un bras qui supplie...

Vint le glas, descendit l'Archange et sa fureur,
Sur les berges du sang gifflées d'ailes de fer,
Au fronton des manoirs, désuets sous l'éclair,
A quoi pouvait servir qu'il fût encor des fleurs ?
Lui-même, le soleil, pouvait-il n'être encore
Qu'un grand liseur tournant les pages sur les monts,

Alors que les plasmas s'ouvraient au nécrophore
Et que l'air apprenait son travail au poumon ?
Regard, étais-tu fait pour guider dans la fange
La foule en noirs caillots fuyant la pluie de feu ?
Main de femme, était-il écrit dans ta louange
Qu'un jour tu brandirais le fanal et l'épieu ?
Le métal empruntait aux guêpes leurs élytres
Pour pointiller de neuf les pacages du son ;
Les yeux, la peau, le crin reconnaissaient au nitre
Droit de cité dans leurs concises garnisons.
Les draps souillés de fard que l'on rejette à l'aube
Dans les meublés sans air où l'on ronge son frein,
Quel guerrier maintenant y vautrait son cuir fauve ?
Le caban des guérets remplaçait le satin.
Biffé par le brouillard des départs incrédules,
L'entresol s'estompait dans un coin du sommeil,
Malgré l'humble sursaut d'un aboi ridicule
Non moins terrestre, cependant, que le schrapnell :
On voulait bien. — N'allait-on pas vers l'Estuaire,
Et le vouloir de Dieu pouvait-il défaillir ?
Même celui, criblé, qui râle dans l'ornière,
Ne peut croire que c'est ainsi qu'on peut mourir.
Aucun, sous la nuée ardente qui dévore
Les toits, haut chevelus de flamme et de fumée,
N'a crispé ses deux poings sur la miche entamée,
Arc-bouté son échine au pan des métaphores.

Deux pierres scellées,
Une main de suie,
La treille brûlée,
Un bras qui supplie...

De lourdes fleurs de chair couronnent les murailles
Comme les étendards atroces de l'été ;
Entre les chevaux morts, les canons démâtés,
L'habitude en lambeaux cherche son attirail...
Mais, sans hâte, une plaie saignante à son côté,
Un grand corps ténébreux s'avance à sa rencontre
Et, tous deux s'épaulant, marchent dans la clarté
Vers la bête de feu que masquent les décombres.
Et, peut-être demain, le monstre terrassé,
Contraint de regagner les fonds boueux de l'âme,
Le Verbe, renaissant comme l'herbe aux fossés,
Nous rendra-t-il les clefs fragiles de la fable ?

Jean ROUSSELOT.
16-20 novembre 1942.

L'ESPACE DANS LA PEINTURE CHINOISE

La contemplation d'une peinture chinoise est une action. D'abord une action des mains. Le tableau chinois n'est pas accroché au mur, comme cela se fait en Occident. Il est enroulé et enfermé dans une armoire. Les yeux distraits ne le rencontrent pas, au hasard de l'oisiveté ou de la flânerie. On ne le voit jamais par hasard, on ne le regarde jamais avec indifférence. Quand on veut contempler tel tableau, on va le chercher au fond de l'armoire. On ne le laisse pas exposé aux regards des ignorants ou des sots. On le montre à ses amis. On ne le montre qu'à ceux qu'on sait dignes de le comprendre. Il y a des tableaux qu'on présente à certains visiteurs, d'autres qu'on laisse voir à d'autres visiteurs. D'autres, enfin, qu'on ne montre qu'aux êtres élus.

Telle est la sagesse profonde de l'Orient et son sublime respect pour l'art. La présence de l'œuvre d'art ressemble à une présence sacrée : elle exige le recueillement. On ne regarde pas machinalement un tableau en pensant à autre chose. On regarde le tableau, on s'approfondit en lui, on s'associe à lui, on communie avec lui. Quand on écoute de la musique, on devient musique et on rejoint ainsi l'âme du monde.

En abordant la peinture chinoise, nous devons abandonner nos points de vue d'Occidentaux. J'entends nos points de vue psychologiques, puisque nous entrons dans un univers où tout est différent, pour ne pas dire même opposé. Mais aussi nos points de vue au sens propre du mot et littéral, nos points de vue matériels. La contemplation devient une action. Action des sens. Des mains qui déroulent. Des yeux qui parcourent. Un paysage chinois doit être parcouru par le regard, selon certaines directions, et aussi avec une certaine vitesse ou une certaine

lenteur, selon les cas. Action de l'imagination, car nous ne sommes pas en face de la ligne d'horizon comme dans la peinture occidentale. Nous regardons le paysage, tantôt d'en haut, tantôt d'en bas. Nous devons nous mettre, pour ainsi dire, dans la peau d'un autre être, dans les plumes d'un oiseau, dans les écailles d'un insecte. De là naissent ces singuliers éléments de perspective volante ou de perspective rampante qui déterminent le point de départ du regard.

Il faut enfin une action de l'esprit, car nous devons dépayser complètement notre intelligence, entrer dans un univers qui est à tous égards différent. Pour comprendre un paysage occidental, il suffit de le regarder : il parlera directement à notre sensibilité d'Européen. En face d'un paysage chinois, nous devons en outre reconstruire toutes les données philosophiques qui lui ont donné naissance. Commencer l'examen de l'art chinois, même superficiel, sans posséder ces données élémentaires, c'est se condamner à ignorer le véritable sens de l'œuvre d'art. Nous pourrons goûter la valeur d'étonnement et de beauté des formes, mais leur signification restera fermée. Pour ouvrir cette porte, il faut d'abord faire jouer certaines clefs que nous ne trouverons ni dans nos connaissances esthétiques habituelles, ni dans nos données courantes sur la structure de l'univers, la place de l'homme dans le Cosmos, son attitude envers les choses, sa position devant le divin.

On ne peut parler de la peinture chinoise sans examiner en même temps la philosophie chinoise qui en explique les approches.

Ce sont les philosophes qui servent ici d'introducteurs auprès des œuvres d'art. Ecoutons-les ; sans leur leçon, le tableau resterait inintelligible ou bien nous ne le comprendrions qu'à moitié, ce qui est pire que de ne pas le comprendre du tout.

Le philosophe chinois était convaincu de la continuité de l'univers, il reconnaissait la parenté entre sa propre vie et la vie des animaux, des oiseaux, des arbres et des plantes. Ainsi s'approchait-il de tout ce qui vit, avec un respect plein de tendresse, de compréhension et d'amour, découvrant et

exaltant dans chaque forme d'existence, fût-ce même la plus humble, toute la valeur immense qui y est contenue.

Le grand peintre et théoricien de la peinture sous la dynastie Song, Kuo Hsi, exprime cette nécessité d'union entre l'objet et le sujet, entre le créateur et la forme créée quand il écrit : « Quand vous avez l'intention de peindre vous devez créer une relation harmonieuse entre le ciel et la terre. ». Il dit aussi : « L'artiste doit s'identifier avec le paysage et l'observer jusqu'à ce que sa signification se soit révélée à lui. »

Il n'existe pas une peinture chinoise qui n'exprime justement cet état d'harmonie; l'impression que nous en recevons est si profonde, si intense, si émouvante et si apaisante en même temps parce que nous éprouvons à ce moment-là combien l'accord est total entre l'individu et le tout, entre la forme et la pensée, entre la chose contemplée et l'esprit qui la contemple.

Il y a pour le Chinois trois manières d'atteindre cette harmonie qui est, pour lui, la base fondamentale de la sagesse vitale. Elles lui sont proposées par les trois grands systèmes religieux et philosophiques qui gouvernent la pensée de l'Extrême-Orient. Le premier cherche l'ordre sur le plan rationnel et pratique pour assurer la continuité sans interruptions et sans changements dans la structure de l'Etat, dans le comportement de l'individu, aussi bien que dans la nature. C'est une sorte de pragmatisme d'une qualité supérieure puisqu'il tend à unifier la terre et le Ciel dans cet ordre cosmique où tout se tient, la vie individuelle et les éléments, la marche des saisons et les rites, le cours des astres et les actes des hommes. Les cérémonies publiques, la fixation des lois, les formules et la forme des caractères d'écriture, les plis des vêtements, les modes musicaux, tout cela est fixé, légiféré pour que l'ordre règne. Cette doctrine cherche la sagesse, la stabilité sociale et la paix : c'est celle de Confucius. Nous pouvons la juger teintée d'une certaine étroitesse d'esprit, d'une certaine sécheresse de cœur, mais il faut reconnaître qu'elle fut efficace pour unifier la Chine et assurer sa grandeur, sa prospérité, dans une noble soumission aux traditions. Elle est trop

exclusivement utilitaire dans sa finalité, et c'est pourquoi elle intéresse notre intelligence plus que notre cœur. Si le confucianisme a laissé sa trace dans l'art chinois, ce fut surtout en le codifiant, en lui dictant des règles et des lois. Peut-être même l'aurait-il asservi au point d'en faire un auxiliaire du gouvernement, si les grands courants de la pensée et de l'esthétique ne s'étaient perpétuellement accrus et rafraîchis en s'inspirant des deux doctrines qui libèrent l'âme de toutes les entraves et déterminent chacune à sa manière la place de l'homme dans l'univers, le rôle qu'il est appelé à y jouer : le Taoïsme et le Bouddhisme.

Le Taoïsme est la plus vieille religion chinoise. On retrouve en lui les sédiments des antiques cultes magiques, des religions animistes primordiales. Il ne se propose pas de bâtir une sèche architecture sociale, mais d'établir un état de communion entre l'individu et l'univers. A la sagesse un peu myope du confucianisme, il substitue un désir passionné de sainteté. Agis toujours selon la raison, disait Confucius. « Vomis ton intelligence », proclame un des plus grands philosophes du Taoïsme, Tchouang Tseu. Il préfère à la connaissance, l'amour, et à la multiplicité des sciences, la simplicité de l'esprit et du cœur.

« Ne passe point ta porte, tu connaîtras l'empire entier. Ne regarde pas par la fenêtre, le Tao céleste t'apparaîtra. »

« Approche ! je vais te dire ce que c'est que le Tao suprême ! Retraite, retraite, obscurité, obscurité : voilà l'apogée du Tao suprême ! Crépuscule, crépuscule, silence, silence : ne regarde rien, n'entends rien ! Retiens embrassée ta puissance vitale, demeure dans la quiétude : ton corps ne perdra pas sa correction native ! Conserve la quiétude, conserve ton essence : tu jouiras de la longue vie ! Que tes yeux n'aient rien à voir ! tes oreilles rien à entendre ! ton cœur rien à savoir ! Ta puissance vitale conservera ton corps, ton corps jouira de la longue vie. Veille sur ton intérieur, ferme-toi à l'extérieur : savoir beaucoup de choses est nuisible. »

Ce texte capital est de Tchouang Tseu. C'est le même philosophe qui, ayant rêvé une nuit qu'il était

papillon, se demandait au réveil : Suis-je Tchouang Tseu qui a rêvé cette nuit qu'il était papillon, ou suis-je un papillon qui rêve maintenant qu'il est Tchouang Tseu ? (1).

Voici enfin les formules majeures du Tao Te King, le livre de base, l'évangile du Taoïsme :

« Le sage est engagé dans une activité sans action, il pratique un enseignement sans paroles. Toutes les créatures sont instruites par lui : il ne le refuse pas. Il produit mais il ne possède pas ; il travaille mais il ne moissonne pas ; il accomplit mais il ne revendique pas. »

Et aussi :

« Toute chose en ce monde est éternellement incompréhensible. »

Et enfin cette phrase éclatante et mystérieuse sur laquelle il y aurait tant à méditer : « Le Saint est l'homme qui ne laisse pas de traces. »

Par cet effacement l'homme rejoint l'infini. En raturant son moi, il atteint l'universel. Le Taoïste se détache du monde social. Il méprise l'argent, le succès, les honneurs, la gloire. Pour lui, la seule vie réelle est la vie en communion étroite avec la nature, où il retrouve l'âme des choses. Il sait qu'il n'est pas une individualité circonscrite, localisée dans le temps et l'espace, mais un élément inséparable du grand complexe cosmique dans lequel il se dissout. Il aspire à cette fusion qui ne peut s'accomplir que dans la solitude, la contemplation, le renoncement à toute vie active, à toute utilité sociale. Le Taoïste comprend la haute valeur créatrice du sage solitaire, de l'ermite, de l'anachorète : il sait qu'il sert mieux la collectivité des humains par cette activité non agissante que par une agitation de fourmi. Beaucoup d'hommes d'Etat, de lettrés, de généraux, fuient un beau jour les cités et la vie de la cour ; ils se réfugient dans la solitude. Ils s'isolent pour mieux contempler, pour communier avec la nature et avec le divin, pour se confondre avec l'âme des choses, obéissant au précepte de Lao Tseu, d'après lequel « dans une calme réceptivité, avec les montagnes et les torrents, les nuages et les brumes, pour compa-

(1) Voir note 1.

gnons, l'homme est capable de sentir l'œuvre de l'esprit universel. »

Dans cette solitude, l'homme dépouille son moi aux étroites limites, il écarte la connaissance intellectuelle, il cherche l'esprit qui est partie intrinsèque de tous les êtres vivants. Il dépasse son individualité, il s'unit à la vie en soi, à l'être en soi, à ce que Lao Tseu appelle l'Innommé.

Il deviendra ainsi cet *homme suprême* qui, selon Tchouang Tseu a une telle puissance « qu'on ne peut lui donner chaud en mettant le feu à une immense brousse, ni lui donner froid en faisant geler les plus grands fleuves ; les plus violents coups de tonnerre ruineront les montagnes, les ouragans déchaîneront les mers sans pouvoir l'étonner, mais lui, qui se fait porter par l'air et les nuées, et qui prend pour coursiers le soleil et la lune, s'ébat par-delà l'Espace. La vie et la mort ne changent rien pour lui. Et que lui importe ce qui peut nuire ou être utile ! »

Il s'ébat par-delà l'espace : cette formule contient une des plus précieuses clefs de la peinture chinoise.

Une immense puissance magique est promise par les textes taoïstes à l'homme qui réalisera la communion parfaite avec la nature. « Il n'y a point de place en lui pour la mort », dit Lao Tseu.

Ne cherchons point des miracles qui tiennent du chamanisme, de l'alchimie et de la sorcellerie. N'en retenons que ce qui nous sert à mieux comprendre l'esthétique chinoise. Ceci d'abord : le Tao recommande avant toute chose la vie dans la nature, la contemplation de la nature, la communion avec la nature, parce que les êtres et les choses n'appartiennent pas à des univers différents, mais ne font qu'un. C'est en ce sens, plutôt qu'en l'interprétant comme une véritable opération magique, qu'il faut entendre l'histoire de Lie Tseu, par exemple, qui avait mis neuf ans à apprendre à chevaucher le vent. Il lui fallut pour cela dépouiller tout ce qui n'est pas la simplicité absolue et primordiale de l'être, mais quand il y eut réussi, « son cœur se cristallisa, tandis que son corps se dissolvait et que ses os et sa chair se liquéfiaient. Il ne sentit plus que son corps s'appuyait ni que ses pieds reposaient

sur quelque chose. Il s'en allait, au gré du vent, à l'Est, à l'Ouest, comme une feuille ou un fétu desséché, sans pouvoir se rendre compte si c'était le vent qui l'entraînait ou lui-même qui entraînait le vent. »

Le saint taoïste parvenu à ce degré, vit dans une perpétuelle extase où il jouit de l'être pur, de la puissance pure, sans contraintes, sans limites. Il se confond avec les éléments. La matière cesse d'être pour lui un solide infranchissable. Il traverse les murs et les rochers, puisqu'il est devenu lui-même mur et rocher. Dans cet état d'extase, soustrait aux lois de la pesanteur, il vole. Et il nous est bien difficile d'admettre que ces voyages en plein ciel n'ont qu'une valeur symbolique et ne répondent pas à une véritable expérience de lévitation, quand nous examinons la perspective aérienne particulière à la peinture chinoise, où nous-mêmes, spectateurs, nous nous sentons soulevés, emportés dans l'espace, dépassant les montagnes, regardant au-delà d'elles, derrière elles, dans l'infini.



Reconnaissant en toutes choses l'impermanence et la précarité, proclamant que la vie est un mal, le désir un fardeau, le corps humain une prison, le Bouddhisme enseigne que l'homme doit s'efforcer d'échapper le plus vite possible au cycle des naissances pour rejoindre cet état bienheureux qu'on appelle le Nirvana, état que le Bouddha n'a jamais voulu définir, se contentant de dire ce qu'il n'était pas, mais ne disant jamais ce qu'il était. Pour se consoler de la souffrance et de la mort, l'homme sait que tout est illusion. Les textes de la primitive église bouddhique sont formels à cet égard. Le monde est un rêve. Je suis moi-même un rêve qui se rêve dans le cadre d'un rêve. Le phénomène ne contient aucune espèce de réalité. « Aucune action n'est constante, aucun phénomène n'est réel », enseignait le Bouddha, et aussi « Le phénomène est le vide ; le vide est une sorte de phénomène. »

Mais il reste dans le Bouddhisme une forme d'acceptation du phénomène ; sans lui prêter une réalité qu'il n'a pas, on agit, bien que sachant que tout acte est illusoire. C'est un aspect de la doctrine

de l'*als ob*, le *comme si*, qui permet de ne pas tomber dans l'ataraxie. Il faut soulager les souffrances des êtres comme si leurs souffrances étaient réelles, etc. Enfin, l'homme étant pris et porté dans le flot incessant des renaissances, au cours desquelles il perd sa nature d'homme, souvent, pour devenir animal, plante, démon ou dieu, on en conclut que dans la nature tout participe du même être, que toute forme vivante n'est qu'un aspect de l'être cosmique. L'homme reconnaît sa parenté avec tout ce qui vit. Il aime toutes les choses vivantes parce qu'il les sent fraternelles à lui-même. Il n'y a pas de barrières, pour lui, entre les êtres et les objets. Il sait qu'il est *cela* aussi, et il communie avec la nature comme on se plonge dans le sein de l'être immense dont on a reçu une parcelle de vie.

A côté des formes orthodoxes du Bouddhisme, il en est d'autres dont une me paraît particulièrement importante, parce qu'elle est née en Chine au même moment où la peinture de paysage prenait son plus grand essor. Les deux mouvements sont parallèles et aboutissent à des conclusions semblables. Quand nous lisons les textes de l'école Zen, nous croyons voir se dérouler devant nous les grands paysages de l'époque Song, ces majestueuses architectures de montagnes, de brumes et de nuées où l'âme de l'homme, conduite par ses yeux, rencontre l'infini. Et, d'autre part, on ne peut contempler ces paysages sans entendre résonner à notre oreille les préceptes des moines zénistes qui les ont peut-être inspirés. Car il y eut à cette époque, qui correspond au règne de la dynastie Song, une étroite collaboration entre les peintres et les religieux ; plusieurs de ces religieux, d'ailleurs, étant peintres eux-mêmes, et exprimant dans leurs lavis les secrets de leur doctrine.

C'est surtout sous la forme zéniste que le Bouddhisme a influencé l'art du paysage chinois, quoique d'origine hindoue comme la doctrine primitive du Bienheureux. La secte Zen, en effet, avait été fondée par un moine cingalais, Bodidharma, celui-là même qu'on appelle en chinois Ta-veo. On racontait de lui qu'il était resté assis devant un mur pendant neuf ans, sans manger ni dormir, plongé dans cette contemplation intérieure où il apercevait parmi les

nuages flottants du monde illusoire, l'éblouissant soleil blanc de la vérité divine. Il surenchérissait sur le Bouddhisme orthodoxe qui déclare les bonnes œuvres méritoires, en enseignant que l'immobilité seule et la méditation permettent d'atteindre la sainteté. « Il n'y a pas de Dieu dans le monde, disait-il dans une formule audacieuse ; si par une méditation constante vous pouvez perdre votre conscience charnelle, vous trouverez Dieu en vous-même. »

« Le Bouddha que tu veux connaître, disent encore les textes Zen, est ton propre être intérieur. Mais aussi la branche qui pend dans le brouillard du matin, l'oiseau qui joue autour des fleurs, le mendiant dans la saleté de la cour boueuse, tous sont aussi Bouddha. »

Ce n'est ni par la connaissance intellectuelle, ni par les bonnes œuvres, que l'esprit se dégage de la chaîne des renaissances et rejoint l'infini, mais par son identification avec les lois éternelles du Cosmos. Vivre dans la nature, s'abstenir de mouvement, contempler, méditer, voilà le véritable chemin vers la sainteté. Atteindre l'essence dans la pensée et dans l'art, percevoir l'idée essentielle, modeler la forme essentielle. Aussi brièvement et intensément que possible. Renonçant à la couleur et presque au graphisme, l'artiste zen use surtout du lavis qui, en quelques taches, évoque, anime l'objet.

On reconnaît dans les doctrines zen un élément assez différent du Bouddhisme pur, et qui, en revanche, se rapproche du Taoïsme, si bien que certains textes chantent à deux voix, et qu'on pourrait les attribuer indifféremment à l'une ou à l'autre religion. Le Zen est né, en réalité, de la rencontre du Bouddhisme et du Taoïsme, il les rapproche et les associe, créant une foi nouvelle où une grande part du magisme primitif particulier au Taoïsme a disparu, en même temps que le bouddhisme hindou tempérait son irréalisme absolu au contact de la sagesse chinoise, en changeant, pour ainsi dire, d'atmosphère et de climat.

Comme le Zen, l'art du paysage chinois, lui aussi, est né de la rencontre du Bouddhisme et du Taoïsme, nourri de ces deux courants, conciliant ces deux

croyances. Toutes deux affirment la non-réalité du phénomène, effacent les formes, réduisent la matière à un état de brumes et de brouillards. Selon le Bouddha la vie est un perpétuel écoulement de toutes choses. Selon Lao Tseu, il existe une âme du monde dans laquelle êtres et choses se fondent, se perdent, se retrouvent et s'identifient.

Le tableau chinois n'a pas de cadre. Peint sur soie ou sur papier, il est collé sur un support de papier ou de soie où il y a une étroite marge claire sur les côtés et en haut, et en bas une large marge où les collectionneurs écrivent quelquefois des poèmes à la louange du tableau ; parfois aussi le peintre lui-même quand il lui arrive d'être — et la chose est fréquente — à la fois peintre et poète. Cette portion de l'espace qui constitue le tableau est donc aussi peu délimitée que possible. Elle redevient espace dans l'espace. Nos yeux ne rencontrent point ces rigides murs de bois doré qui emprisonnent le tableau européen ; notre imagination va et vient librement de l'espace peint à l'espace vide. Nous nous promenons le long du tableau, ou nous pénétrons en lui, mais, de toutes façons, nous sommes libres de nos mouvements. Si le tableau européen est une fenêtre, le paysage chinois, lui, est une porte.

Cette porte s'ouvre sur un monde dynamique, et non pas statique comme celui du tableau européen. Il n'existe pas d'art aussi dynamique que l'art chinois, en effet, depuis ses origines où l'on rencontre les vases de bronze de l'époque Tchang, correspondant au deuxième millénaire avant Jésus-Christ, qui sont faits d'un extraordinaire entrelacement de monstres et de dragons. Quand cette formidable bourrasque de bêtes fantastiques s'apaise, le décor animal des Tchang est remplacé par le décor géométrique des Tchéou, mais bien naïf serait celui qui croirait trouver dans ces entrelacs une calme et stérile arabesque. Le monstre est toujours là, mais il est déguisé en formes abstraites. Quant à cette grecque, qui figure à peu près partout, remarquez la violence titanique de ce zig-zag, signe et signature de la tempête. C'est le signe qu'on appelle « nuage et tonnerre » et il fait retentir de sa foudre ces beaux bronzes verts, bleus et roux. Cette spirale, c'est le

mouvement même de la vie, symbolisé dans une forme en apparence innocemment géométrique.

Un paysage, lui aussi, est un monde dynamique. Ne croyez pas que vous pourrez le contempler en restant immobile, comme on regarde une vallée du haut d'un balcon. Vous ne le connaîtrez que si vous entrez dedans, physiquement et spirituellement, je veux dire avec votre regard, votre sensibilité et votre intelligence. Vous ne comprendrez l'essence de ces formes mouvantes que si vous les accompagnez dans leur mouvement. Si vous avez peur de vous perdre, apprenez donc d'abord à reconnaître les directions qui vous sont indiquées par le peintre. Il a placé assez de sentiers pour que vous ne risquiez point de vous égarer, pour que vous puissiez atteindre sans erreur, sans hâte mais aussi sans retard, ce point exact où il a voulu que vous alliez, par certains chemins, et partant par certains points. (1)

Comme le poème, le tableau naît d'un certain état de conscience de l'artiste. Il n'est pas fortuit : le peintre ne plante pas son chevalet devant n'importe quel site. Il choisit un certain paysage qui répond à la disposition de l'esprit et du cœur qu'il veut manifester. Il ne se hâte pas de peindre, il commence par se concentrer pour que sa contemplation et sa méditation deviennent créatrices. Il est rare d'ailleurs qu'il peigne sur nature. Quand il est devant le motif, il s'en imprègne, il le fait passer en lui-même, il s'efforce de devenir ce qu'il doit peindre. Tant qu'on n'est pas devenu arbre, pierre ou oiseau, on ne connaît ni la pierre, ni l'arbre, ni l'oiseau. L'œuvre d'art est, dans son essence, processus d'assimilation, d'adéquation, d'association et de communion. Le tableau naît au moment où la métamorphose est parfaite ; il n'est vivant qu'à partir de ce moment. Le peintre Tou Fou disait qu'il faut dix jours pour peindre un rocher et cinq jours pour peindre un torrent. Le peintre chinois n'empâte pas, ne revient pas. Il peint avec une matière fluide, transparente, qui ne s'accommode pas des retouches, des reprises, des repentirs, Il peint avec une rapidité ahurissante, mais c'est parce qu'il a longtemps

(1) Voir note 2.

observé, réfléchi, médité. Il faudra peut-être cinq minutes à Tou Fou pour peindre le rocher et le torrent, dont il parlait, mais il l'aura peint en lui-même pendant quinze jours. Il suffira alors d'une touche ou d'un trait d'encre de Chine pour que l'objet si longtemps contemplé, pensé et rêvé, devienne vivant tout d'un coup. Les Chinois disaient aussi que pour bien peindre un paysage il faut avoir voyagé dix mille milles et lu dix mille livres, montrant ainsi la nécessité de l'expérience pratique, de l'observation et de la culture. Mais ce qu'il faut avant tout, c'est la communion avec l'objet, l'amour de l'objet, l'identification avec l'objet.

Le paysage chinois satisfait un double désir. Désir d'évasion, et désir de communion. On rencontre très souvent dans les chroniques, les histoires de grands personnages, d'hommes d'Etat puissants, d'artistes célèbres, qui, un beau jour, quittent tout et s'en vont vivre dans la solitude des montagnes. Pour se sentir plus près de la nature, plus près du divin, plus près aussi de ce qu'il y a en eux d'essentiel, et que la vie en société déforme ou déguise. A tous ceux qui ne peuvent point échapper aux contraintes de la vie matérielle des villes, des occupations quotidiennes, le paysage peint propose une issue : la fuite dans la grande nature.

Cette nostalgie de la nature est constante dans tout le développement de l'histoire de l'art chinois. Kuo Hsi, ce grand peintre de la période Song, qui vivait entre 1020 et 1060, a composé un traité du paysage dans lequel il dit entre autres choses : « Il y a des paysages dans lesquels on peut voyager, des paysages que l'on peut contempler, des paysages dans lesquels on peut flâner, des paysages dans lesquels on peut demeurer. ». Selon lui, les paysages doivent inspirer la nostalgie de la montagne et du torrent. C'est pour cela que *paysage* en chinois, se dit *peinture de montagnes et de torrents*. « Le brouillard, l'humidité, la présence des esprits des montagnes, le cri des singes, le vol des cigognes, voilà ce que l'homme aime et ce qu'il cherche ». Toute la peinture chinoise est emplie de cette grande nostalgie de la nature que l'on rencontre également chez les poètes de cette même époque Song, d'où datent les plus purs

chefs-d'œuvre de la littérature chinoise. Poèmes brefs, intenses, profonds, des images en raccourci chargées d'émotions, d'allusions et de symboles : si saisissants et si prenants que celui-là même à qui la littérature d'Extrême-Orient n'est pas familière, se sent captivé pourtant par cette puissance évocatrice.

Il en est du tableau comme du poème : c'est une composition pleine de pensée, riche de formes simples et de lignes significatives, suivant un rythme mouvant, coulant, et continu, qui est le rythme même de la vie, son expression dynamique. C'est un espace dans lequel on s'accomplit et où l'on rejoint l'âme du monde. Un espace fait pour la joie, la paix et l'illumination de l'âme.

Pour atteindre ce but, le sujet doit être noble, grave, et calme. Je sais bien — et la peinture occidentale en montre mille exemples — que le génie d'un peintre peut rendre grandiose le sujet le plus vulgaire, mais l'artiste chinois, avant tout, élimine la vulgarité dans le sujet, comme contraire à l'état d'âme qu'il a en lui et qu'il veut éveiller chez le spectateur.

Le sujet doit être vivant. Il n'existe pas une nature-morte dans l'art chinois. Aucun peintre n'aurait l'idée de figurer des oiseaux morts ou des poissons morts, car il aime avant tout, dans toutes les créatures, la vie et toutes ses manifestations. Un paysage rocheux ne serait pas assez vivant, on l'animera donc avec des formes mobiles et changeantes, des nuages qui s'enrouleront autour des cimes, des brumes qui s'appesantiront dans les vallées, des cascades qui trancheront d'un coup de sabre les failles des falaises, des lacs parcourus de petites vagues, des torrents bondissant de terrasse en terrasse, des fleuves sinueux.

Ce paysage enfin doit être vaste, puisqu'il faut qu'il éveille en nous le sentiment de l'infini. On cite comme une exception Ma Yuan qui prenait comme sujet de tableau un motif peu étendu, et l'on disait alors qu'il peignait avec un reste de montagne, un résidu d'eau. Quelles que soient les dimensions du tableau — et elles sont généralement réduites — il faut qu'il enferme la plus vaste étendue possible. Les peintres les plus admirés sont ceux qui évoquent un panorama prodigieusement étendu dans un tout

petit espace. Au VI[e] siècle déjà on vantait beaucoup un certain artiste qui pouvait donner sur un éventail l'impression d'un panorama de dix mille kilomètres.

Remarquez qu'il ne s'agit pas cependant de miniatures. La touche reste large et libre, et ce n'est pas en multipliant les détails que le peintre rendra perceptible l'illusion de l'étendue, comme l'ont fait souvent les artistes d'Occident. Il ne racontera pas l'étendue, il la rendra sensible. Il donnera la sensation respiratoire, pneumatique, de l'espace. Un espace, non pas inerte comme celui de la sèche perspective géométrique, mais vivant, parcouru d'ondes rythmiques.

Toute la peinture chinoise montre la passion qu'a ce peuple pour la profondeur, la distance, et le désir de l'infini, seul capable de satisfaire l'âme humaine. Le problème qui se pose pour l'artiste est celui-ci : comment exprimer l'illimité dans un espace limité, comment suggérer l'infini au moyen d'un objet fini ?

Il y a deux solutions différentes, selon qu'il s'agit du *makemono* qui est un tableau horizontal, ou du *kakemono* qui est le tableau vertical. Le tableau horizontal est un tableau-récit, qui se déroule à la manière d'une histoire. Il peut avoir plusieurs dizaines de mètres de long, mais on ne le voit jamais tout entier, puisqu'on ne regarde que la portion qui tient entre les deux mains. C'est un peu comme le déroulement d'un film, à cette différence près que l'image est unique et continue, au lieu d'être multiple et discontinue. Chaque portion visible comporte donc son espace en profondeur, mais celui-ci est horizontal. et demeure en fonction du mouvement horizontal. Quand vous regardez le tableau de Chu-Jan qui représente les bords du Yang-Tse-Kiang, vous avez l'impression de vous promener le long d'un fleuve. Ce n'est qu'occasionnellement que votre regard (et votre esprit le suivant) s'enfoncent dans les profondeurs du paysage en arrière de l'autre rive du fleuve. L'intention du peintre est de décrire, et, à cet égard, ce portrait d'une contrée est extraordinairement ressemblant. On trouve chez les primitifs italiens certains vastes paysages, dans des arrière-plans de batailles, par exemple, qui décrivent des lieux où se

passe un certain événement, en marquant les noms des villes et des villages : cela donne l'impression d'une carte de géographie.

La question s'est posée de la même façon pour Chu-Jan, avec la même obligation d'enfermer un très grand espace dans le plus petit format, d'indiquer tous les lieux, sans minutie, en préservant l'impression de grandeur et le sens d'infini. L'artiste n'est point aidé par les variétés de la couleur, puisque la peinture est monochrome. Les lointains enfin doivent être tous indiqués, quoique ce rouleau n'ait que 40 centimètres de hauteur. Je connais peu de tableaux, cependant, qui donnent une semblable impression d'infini. Les plans rocheux se succèdent les uns derrière les autres, les montagnes proches s'ouvrent pour laisser voir les montagnes plus lointaines, et celles-ci s'ouvrent à leur tour, démasquant des lointains presque indéchiffrables. Ces montagnes se superposent un peu en manière de registres, mais ces plans sont reliés les uns aux autres par des épaisseurs de brumes, d'humidité, qui suggèrent des prolongements infinis.

Le kakemono, ou tableau vertical, n'est ni un récit, ni une description. Il ouvre un espace en profondeur où l'œil et l'esprit se promènent aussi bien qu'ils peuvent le faire dans l'espace en largeur qu'est le makemono. Mais il faut pour cela que l'œil et l'esprit soient libres, qu'ils restent mobiles, et qu'ils s'affranchissent par conséquent des lois de la perspective telles qu'elles sont réglées, depuis la Renaissance, dans l'art de l'Occident.

Cette géométrisation de l'espace qui prend naissance chez les artistes et les savants du quattrocento, conclut à représenter le champ visuel comme une pyramide dont le sommet est l'œil de l'observateur ; Léonard remarquant que l'homme n'est pas un cyclope, mais un être à deux yeux, découvre la vision binoculaire et les corrections optiques qu'elle entraîne. Les objets trouveront mathématiquement leur place, et d'après leur éloignement, leurs dimensions, dans cette pyramide.

Telle est la division et la compartimentation de l'espace à laquelle nous avons été habitués, création arbitraire, abstraite, intellectualisée, dont Cézanne

peut-être fut le premier à essayer de s'affranchir, et dont les éléments les plus vivants et les plus novateurs de la peinture moderne se sont éloignés de plus en plus.

Rejetons-la, nous aussi, en nous approchant des peintures chinoises, revenons à cette puissante et chaude humanité qui les inspire et qui en constitue l'âme, même quand il n'y a pas une figure humaine dans les paysages. Il est rare, d'ailleurs, que la figure humaine en soit totalement absente, car c'est elle qui lui donne son échelle, sa signification et sa direction.

Son échelle : puisque nous mesurons mieux la hauteur des montagnes, que l'artiste suggère immense, en plaçant à leur pied quelques minuscules voyageurs, qui sont à la fois des promeneurs, des contemplatifs, des poètes aspirant à rejoindre l'infini.

Sa signification : puisque c'est l'attitude, le geste du personnage qui rassemble toutes les allusions du tableau, qui en explicite les suggestions, qui révèle en même temps l'intention du peintre et la valeur d'état d'âme du paysage.

Sa direction, enfin, puisqu'il nous suffit de suivre le regard de ce philosophe immobile qui contemple l'univers, seul sur un palier rocheux, pour nous enfoncer dans ces extraordinaires arrière-plans de cimes, de torrents et de forêts ; puisque nous n'avons qu'à accompagner ce promeneur, qui sera notre guide à travers le méandre inextricable de cascades et de fourrés où sans lui nous nous perdrions.

La direction du passage enfin. Les personnages ne sont pas fixés, mais posés. Une peinture chinoise est essentiellement dynamique, elle est espace élastique et mouvant où l'on doit évoluer librement.

La perspective chinoise est donc, avant tout, la perspective du mouvement et c'est en cela principalement qu'elle se différencie de l'art européen. Alors que la peinture occidentale suppose que le spectateur reste immobile par rapport au spectacle, la peinture chinoise suppose un mouvement physique et spirituel du spectateur. Celui-ci n'est pas passif. Il parcourt le tableau du regard et de l'esprit. Comme l'a dit Glaser, « l'image entière ne doit pas être saisie d'un seul

coup d'œil, la succession dans le temps suppose une succession des parties dans l'espace que le regard doit parcourir l'une après l'autre. » Contrairement à la perspective albertienne qui suppose une vision immédiate et simultanée de tout le champ visuel, l'esthétique chinoise veut que le regard parcoure et conquière l'une après l'autre les diverses portions de l'espace. Elle réclame une vision successive qui combine d'une manière plus complète et plus raffinée l'élément temps et l'élément espace.

La contemplation du tableau est donc active, mobile et dynamique. Aucune pyramide abstraite ne s'interpose entre l'œil de l'observateur et le paysage peint, et l'attitude de l'observateur sera différente selon le caractère du paysage. Car les peintures chinoises n'admettent point un point de vue unique, ni une unique disposition d'esprit chez le spectateur. « Il y a des paysages dans lesquels on peut voyager, des paysages que l'on peut contempler, des paysages dans lesquels on peut flâner, des paysages dans lesquels on peut demeurer », disait Kuo Hsi. Donc quatre attitudes différentes de l'intelligence, du cœur et des sens, en présence d'un tableau, et qui se tromperait d'attitude verrait le tableau se fermer devant lui comme un rideau de fer au lieu de lui dévoiler ses merveilles.

Voilà ce qui rend la présence de l'être humain nécessaire dans une peinture chinoise : cette affirmation de l'unité profonde qui existe entre l'homme et la nature. Et pour que le spectateur ne se perde pas dans ce paysage et sache y suivre les justes chemins, voilà un homme qui se trouve là, déjà, au seuil du mystère, à qui le mystère déjà est devenu intelligible et qui se prépare à nous en révéler les éléments.

L'état d'attente dans lequel on se trouve lorsqu'on aborde pour la première fois une peinture inconnue, vient de ce qu'on ne perçoit pas immédiatement — nous autres, du moins, les Européens ; sans doute les Chinois perçoivent-ils autrement — de quelle manière nous devons accorder notre dynamisme personnel à celui du tableau.

Il ne s'agit pas d'interpréter selon sa fantaisie ou son sentiment propre. Le sens du tableau n'est

pas équivoque. Et j'entends le mot *sens* au point de vue matériel aussi bien qu'au point de vue intellectuel. La conscience du spectateur doit se mettre en état d'harmonie de la même manière exactement que des instruments s'accordent avant de commencer une symphonie qui n'existe que par leur accord et en raison de leur accord. De même convient-il de ne point se tromper de chemin dès qu'on pénètre dans une peinture chinoise, car c'est le chemin qui est la clef, c'est la façon de marcher et la marche qui sont le but. En parcourant cet espace extérieur à lui, l'homme visite son propre espace intérieur. Il demande à ce paysage un plaisir autrement plus riche et plus grand que le bien-être cènesthésique ou la jouissance esthétique : il attend de lui une solution sur ce qu'il y a de plus profond et de plus mystérieux dans l'univers et en lui-même.

La contemplation, ici, devient à la fois méditation, introspection, illumination. L'espace n'est pas un obstacle à la communion, mais l'instrument, le véhicule de la communion même. Il est la respiration et le lieu de la respiration, avec ses masses d'air mobiles dans des directions non équivoques, ses pics que l'imagination doit gravir, ses grottes où l'on s'enfonce, ses cascades qu'on franchit par dessous la retombée d'eau scintillante dans le sentier inconnu où deux sages vous précèdent.

L'histoire de la peinture européenne, avec les vicissitudes de ce qu'on appelle la perspective, représente l'évolution d'une conquête matérielle de l'espace, d'une prise de possession. C'est ainsi qu'agissent toujours les Occidentaux. Le Chinois, au contraire, cherche dans le tableau un moyen d'appropriation de l'espace spirituel. Il s'approprie l'espace en le faisant passer en lui-même ; aussi en se donnant à l'espace. La contemplation d'un paysage chinois est une sorte de saut en avant, d'envol, ou de plongée. Cette contemplation est mouvement ; il est rare encore que ce mouvement se fasse uniquement sur le plan terrestre. La ligne d'horizon n'est pas au niveau exact de notre œil, mais très au-dessus ou très au-dessous de cette barrière idéale qui limite tous les plans de fuite dans la peinture européenne.

Dans l'art chinois, l'appropriation de l'espace

doit être totale : physique et spirituelle à la fois. Matériellement le spectateur envahit le tableau, dans toutes les dimensions, il possède les plans du visible et aussi de l'invisible. C'est pourquoi le peintre représente les montagnes et aussi ce qu'il y a derrière les montagnes, en soulevant l'arrière plan au-dessus du premier plan, afin que le regard, l'esprit et l'imagination puissent s'emparer de cet espace sans limite et y éprouver la joie d'une communion que rien ne restreint ni ne diminue. Il faut que ce soit la totalité de l'univers que la contemplation embrasse dans le cadre arbitraire d'une feuille de soie ou de papier.

Alors que le tableau européen tend à présenter une simultanéité d'objets, le tableau chinois offre une succession de plans dans lesquels on pénètre, suivant des transitions très subtiles et ingénieusement concertées, non pas vers un but illusoire qui est le point de fuite où se rejoignent toutes les lignes constituant depuis Alberti le schéma idéal de l'ensemble de la peinture occidentale, la pyramide dont la base est l'observateur et le sommet à l'horizon. C'est une totalité diffuse que contient le tableau chinois, une re-distribution des éléments de l'univers, suivant une disposition de l'esprit et du cœur.

Aussi le visiteur de musée qui jette un coup d'œil rapide, en passant, sur un tel tableau, sera-t-il certain, non seulement de ne pas l'avoir compris, mais je voudrais dire aussi de ne pas l'avoir vu. Car la vision ici est successive et cheminante, comme le cheminement des pas d'un voyageur. Elle implique des étapes, des haltes, des arrêts, des changements de vitesse, quelquefois même des changements de direction.

On peut dire, en simplifiant extrêmement, qu'un paysage chinois ouvre les uns derrière les autres et les uns à côté des autres, un certain nombre d'éventails, entre les branches desquels on se glisse pour aller au-delà.

Cette notion d'au-delà, il est très rare que la peinture occidentale nous la donne. Elle est dominante, au contraire, dès que nous abordons l'art de l'Extrême-Orient. L'espace n'est qu'un moyen pour l'atteindre, un ensemble mobile et vivant qui nous

porte comme l'air porte l'oiseau. Il ne s'agit pas de le vaincre et de lui imposer cette définition et délimitation abusive, purement logique et rationnelle, qu'est la perspective, car la perspective est création de l'intelligence qui raisonne, et non de l'élan vital qui, s'intégrant à l'univers, aboutit ainsi à rétablir l'ordre de la nature selon ses catégories biologiques et non pas en correspondance avec une certaine construction intellectuelle.

Elan vers la totalité, vers la reconstitution de la totalité, c'est-à-dire abolition de toute discrimination rigoureuse entre le moi et le non-moi. N'oublions pas que cet art est religieux dans son essence — non dans ses formes — et expression d'une religion qui tend à fondre l'individuel dans l'universel, l'humain dans le divin.

C'est cette aspiration vers l'infini, cette horreur des limites qui emprisonnent la vision, le mouvement et la pensée des hommes, c'est cette peur du cachot des formes qui pousse l'artiste chinois à tendre sans cesse vers un monde sans bornes, presque sans contours, où cesse la tyrannie du fini.

MARCEL BRION.

NOTE 1. — On rapprochera de ce texte le sublime poème d'un empereur chinois du VIme siècle, Kien Woun : « Est-ce que je dors ? Est-ce que je veille ? Les contrastes sont-ils réels ? Le bien et le mal sont-ils opposés ? Suis-je moine, suis-je guerrier ? Ce que j'aime existe-t-il ? Tout n'est-il pas imagination de l'âme cosmique ? Ne fais-je pas partie du Grand Voyant, du Grand Dormeur qui, dans la longue nuit, songe le grand rêve cosmique ? »

NOTE 2. — Les chroniques racontent qu'un peintre avait exécuté dans le palais d'un empereur chinois un immense paysage figurant toutes les montagnes, les vallées et les sites de l'Empire. Le jour où le peintre montra son œuvre à l'empereur, il lui fit remarquer en bas du paysage une petite grotte : « Voulez-vous me suivre, demanda le peintre ? » Et comme l'empereur hésitait, le peintre *entra* dans la grotte et disparut. Nul ne l'a jamais vu depuis. C'est ainsi qu'on disparaît dans un paysage chinois.

AMINADAB

ou du fantastique considéré comme un langage (1)

« *La pensée prise ironiquement pour objet par autre chose que la pensée.* »

M. BLANCHOT (Thomas l'Obscur).

Thomas traverse une bourgade. Qui est Thomas ? D'où vient-il ? Où va-t-il ? Nous n'en saurons rien. Une femme, d'une maison, lui fait signe. Il entre et se trouve brusquement dans une étrange république de locataires où chacun paraît à la fois subir et imposer la loi. On le soumet à des rites d'initiation incohérents, on l'enchaîne à un compagnon presque muet et, en cet équipage, il erre de chambre en chambre, monte d'étage en étage, oubliant souvent ce qu'il cherche mais se le rappelant toujours à propos lorsqu'on veut le retenir. Après bien des aventures, il se transforme, perd son compagnon, tombe malade. C'est alors qu'il reçoit les derniers avertissements : un vieil employé lui dit : « C'est à toi-même qu'il faut poser les questions » ; une infirmière ajoute : « Vous avez été victime d'une illusion, vous avez cru qu'on vous appelait mais personne n'était là et l'appel venait de vous ». Il s'obstine pourtant, parvient aux étages supérieurs, retrouve la femme qui lui avait fait signe. Mais c'est pour s'entendre dire : « Aucun ordre ne t'a appelé, c'est un autre qui était attendu ». Peu à peu Thomas s'est affaibli, à la tombée du jour son ancien compagnon de chaîne vient le voir et lui explique qu'il s'est trompé de route. « Il vous a manqué de reconnaître votre voie... J'étais comme un autre vous-même. Je connaissais tous les itinéraires de la maison et je savais quel était celui que vous deviez suivre. Il suffisait que vous m'interrogiez... » Thomas

(1) *Aminadab*, par Maurice Blanchot, N.R.F. 1942.

pose une dernière question, mais elle reste sans réponse et la chambre est envahie par la nuit du dehors « belle et apaisante »... vaste rêve qui n'est pas à la portée de celui qu'elle recouvre ».

Ainsi résumées, les intentions de M. Blanchot paraissent fort claires. Ce qui est plus clair encore c'est la ressemblance extraordinaire de son livre avec les romans de Kafka. Même style minutieux et courtois, même politesse de cauchemars, même cérémonial compassé, saugrenu, mêmes quêtes vaines, puisqu'elles ne mènent à rien, mêmes raisonnements exhaustifs et piétinants, mêmes initiations stériles, puisqu'elles n'initient à rien. Or M. Blanchot affirme qu'il n'avait rien lu de Kafka, lorsqu'il écrivait *Aminadab*. Cela nous met d'autant plus à l'aise pour admirer par quelle étrange rencontre ce jeune écrivain, encore incertain de sa manière a retrouvé pour exprimer quelques idées banales sur la vie humaine, l'instrument qui rendit autrefois des sons inouïs sous d'autres doigts.

Je ne sais d'où vient cette conjonction. Elle m'intéresse seulement parce qu'elle permet de dresser le « dernier état » de la littérature fantastique. Car le genre fantastique, comme les autres genres littéraires, a une essence et une histoire, celle-ci n'étant que le développement de celle-là. Que faut-il donc que soit le fantastique contemporain pour qu'un écrivain français et persuadé qu'il faut « penser français » (1) puisse se rencontrer dès qu'il emprunte ce mode d'expression, avec un écrivain d'Europe centrale ?

Il n'est ni nécessaire, ni suffisant de peindre l'extraordinaire pour atteindre au fantastique. L'événement le plus insolite, s'il est seul dans un monde gouverné par des lois, rentre de lui-même dans l'ordre universel. Si vous faites parler un cheval, je le croirai un instant ensorcelé. Mais qu'il persiste à discourir au milieu d'arbres immobiles, sur un sol inerte, je lui concèderai le pouvoir naturel de parler. Je ne verrai plus le cheval, mais l'homme déguisé en cheval. Par contre, si vous réussissez à me persuader que ce cheval est fantastique, alors c'est que les arbres, et la terre, et la rivière le sont aussi, même si vous n'en avez rien dit. On ne fait pas sa part au fantastique : il n'est pas ou s'étend à tout

(1) M. Blanchot a été, je crois, disciple de C. Maurras.

l'univers ; c'est un monde complet où les choses manifestent une pensée captive et tourmentée, à la fois capricieuse et enchaînée, qui ronge par en dessous les mailles du mécanisme sans jamais parvenir à s'exprimer. La matière n'y est jamais tout à fait matière puisqu'elle n'offre qu'une ébauche perpétuellement contrariée du déterminisme et l'esprit n'est jamais tout à fait esprit, puisqu'il est tombé dans l'esclavage et que la matière l'imprègne et l'empâte. Tout n'est que malheur : les choses souffrent et tendent vers l'inertie sans y parvenir jamais ; l'esprit humilié, en esclavage, s'efforce sans y atteindre vers la conscience et la liberté. Le fantastique offre l'image renversée de l'union de l'âme et du corps : l'âme y prend place du corps, et le corps celle de l'âme, et pour penser cette image nous ne pouvons user d'idées claires et distinctes ; il nous faut recourir à des pensées brouillées, elles-mêmes fantastiques, en un mot nous laisser aller en pleine veille, en pleine maturité, en pleine civilisation, à la « mentalité » magique du rêveur, du primitif, de l'enfant. Ainsi pas n'est besoin de recourir aux fées ; les fées prises en elles-mêmes ne sont que de jolies femmes ; ce qui est fantastique c'est la nature quand elle obéit aux fées, c'est la nature hors de l'homme et en l'homme, saisie comme un homme à l'envers.

Tant que l'on a cru possible d'échapper par l'ascèse, la mystique, les disciplines métaphysiques ou l'exercice de la poésie à la condition humaine, le genre fantastique fut appelé à remplir un office bien défini. Il manifestait notre pouvoir humain de transcender l'humain ; on s'efforçait de créer un monde qui ne fût pas ce monde, soit qu'on eût comme Poe une préférence de principe pour l'artificiel, soit que l'on crût comme Cazotte, comme Rimbaud, comme tous ceux qui s'exerçaient à « voir un salon au fond d'un lac », à une mission thaumaturgique de l'écrivain, soit encore parce que comme Lewis Carroll, on voulait appliquer systématiquement à la littérature, ce pouvoir inconditionné que possède le mathématicien d'engendrer un univers à partir de quelques conventions, soit enfin parce que, comme Nodier, on avait reconnu que l'écrivain est d'abord un menteur et qu'on voulait atteindre au mensonge absolu. L'objet ainsi créé ne se référait qu'à lui-même, il ne visait pas à dépeindre, il ne voulait qu'exister, il ne s'imposait que par sa densité propre. S'il arrivait que certains au-

teurs empruntâssent le langage fantastique pour exprimer quelques idées philosophiques ou morales sous le couvert de fictions agréables ils reconnaissaient volontiers qu'ils avaient détourné ce mode d'expression de ses fins accoutumées et qu'ils n'avaient créé, pour ainsi dire qu'un fantastique en trompe-l'œil.

M. Blanchot commence d'écrire dans une époque de désillusion : après la grande fête métaphysique de l'après-guerre qui s'est terminée par un désastre, la nouvelle génération d'écrivains et d'artistes, par orgueil, par humilité, par esprit de sérieux a opéré en grande pompe un retour à l'humain. Cette tendance a réagi sur le fantastique lui-même. Pour Kafka qui fait ici figure de précurseur, il existe sans doute une réalité transcendante mais elle est hors d'atteinte et ne sert qu'à nous faire sentir plus cruellement le délaissement de l'homme au sein de l'humain. M. Blanchot, qui ne croit pas à la transcendance, souscrirait sans doute à cette opinion d'Eddington : « Nous avons découvert l'étrange empreinte d'un pas sur le rivage de l'Inconnu. Pour expliquer son origine, nous avons bâti théories sur théories. Nous avons enfin réussi à reconstituer l'être qui laissa cette empreinte et cet être il se trouve que c'est nous-même. » De là l'esquisse d'un « retour à l'humain » du fantastique. On ne l'emploiera certes pas à prouver ni à édifier. M. Blanchot en particulier se défend d'avoir écrit une de ces allégories dont, dit-il : « le sens correspond sans ambiguïté à l'anecdote mais peut être aussi exprimé complètement en dehors d'elle ». Seulement pour trouver place dans l'humanisme contemporain, le fantastique va se domestiquer comme les autres, renoncer à l'exploration des réalités transcendantes, se résigner à transcrire la condition humaine. Or, vers le même moment par l'effet de facteurs internes, ce genre littéraire poursuivait son évolution propre et se débarrassait des fées, djinns et korrigans comme de conventions inutiles et périmées. Dali, Chirico nous faisaient voir une nature hantée et pourtant délivrée du surnaturel, l'un nous peignait la vie et les malheurs des pierres, l'autre illustrait une biologie maudite, nous montrait l'horrible bourgeonnement des corps humains ou des métaux contaminés par la vie. Par un curieux contre-coup, le nouvel humanisme précipite cette évolution : M. Blanchot, après Kafka, ne se soucie plus de conter les envoûtements de la matière ; les montres en

viande de Dali lui paraissent sans doute un poncif, comme les châteaux hantés semblaient un poncif à Dali. Il n'est plus pour lui qu'un seul objet fantastique : l'homme. Non pas l'homme des religions et du spiritualisme, engagé jusqu'à mi-corps seulement dans le monde, mais l'homme, donné, l'homme-nature, l'homme-société; celui qui salue un corbillard au passage, celui qui se rase à la fenêtre, qui se met à genoux dans les églises, qui marche en mesure derrière un drapeau. Cet être est un microcosme, il est le monde, toute la nature : c'est en lui seul qu'on montrera toute la nature ensorcelée. En lui : non pas dans son corps — M. Blanchot renonce aux fantaisies physiologiques, ses personnages sont physiquement *quelconques*, il les caractérise d'un mot, en passant — mais dans sa réalité totale d'*homo faber*, d'*homo Sapiens*. Ainsi le fantastique, en s'humanisant se rapproche de la pureté idéale de son essence, devient ce qu'il était. Il s'est dépouillé, semble-t-il, de tous ses artifices : rien dans les mains, rien dans les poches ; l'empreinte sur le rivage, nous reconnaissons que c'est la nôtre ; pas de succubes, pas de fantômes, pas de fontaines qui pleurent, il n'y a que des hommes et le créateur de fantastique proclame qu'il s'identifie avec l'objet fantastique. Le fantastique n'est plus pour l'homme contemporain, qu'une manière entre cent de se renvoyer sa propre image.

C'est à partir de ces remarques que nous pouvons chercher à mieux comprendre l'extraordinaire ressemblance d'*Aminadab* et du *Château*. Nous avons vu, en effet, que l'essence du fantastique est d'offrir l'image inversée de l'union de l'âme et du corps. Or, chez Kafka, comme chez M. Blanchot, il se limite à exprimer le monde humain. Ne va-t-il pas se trouver soumis, chez l'un et l'autre, à des conditions nouvelles ? Et que peut signifier l'inversion des relations humaines ?

En entrant dans le café, j'aperçois d'abord des ustensiles. Non pas des choses, des matériaux bruts, mais des outils, des tables, des banquettes, des glaces, des verres et des soucoupes. Chacun d'eux représente un morceau de matière asservie, leur ensemble est soumis à un ordre manifeste et la signification de cette ordonnance, c'est une fin — une fin qui est moi-même ou plutôt l'homme en moi, le consommateur que je suis. Tel est le monde humain *à l'endroit*. En vain y chercherions-nous une matière « première » : c'est le moyen

qui fait ici fonction de matière et la forme — l'ordre spirituel — est représentée par la fin. Peignons à présent ce café *à l'envers* ; il faudra montrer des fins que leurs moyens propres écrasent et qui tentent vainement de percer des épaisseurs énormes de matière ou, si l'on veut, des objets qui manifestent d'eux-mêmes leur ustensilité, mais avec un pouvoir d'indiscipline et de désordre, une sorte d'indépendance pâteuse qui nous dérobe soudain leur fin quand nous pensons la saisir. Voici une porte, par exemple : elle est là, avec ses gonds, son loquet, sa serrure. Elle est verrouillée avec soin, comme si elle protégeait quelque trésor. Je parviens, après de nombreuses démarches, à m'en procurer la clé, je l'ouvre et je m'aperçois qu'elle donne sur un mur. Je m'assieds, je commande un café-crème, le garçon me fait répéter trois fois la commande et la répète lui-même pour éviter tout risque d'erreur. Il s'élance, transmet mon ordre à un deuxième garçon qui le note sur un carnet et le transmet à un troisième. Enfin un quatrième revient et dit : « Voilà », en posant un encrier sur ma table. « Mais, dis-je, j'avais commandé un café-crème ». « Eh bien, justement, dit-il en s'en allant. » Si le lecteur peut penser, en lisant des contes de cette espèce, qu'il s'agit d'une farce des garçons ou de quelque psychose collective, nous avons perdu la partie. Mais si nous avons su lui donner l'impression que nous lui parlons d'un monde où ces manifestations saugrenues figurent à titre de conduites normales, alors il se trouvera plongé d'un seul coup au sein du fantastique. Le fantastique humain, c'est la révolte des moyens contre les fins, soit que l'objet considéré s'affirme bruyamment comme moyen et nous masque sa fin par la violence même de cette affirmation, soit qu'il renvoie à un autre moyen, celui-ci à un autre et ainsi de suite à l'infini sans que nous puissions jamais découvrir la fin suprême, soit que quelque interférence de moyens appartenant à des séries indépendantes nous laisse entrevoir une image composite et brouillée de fins contradictoires.

Suis-je parvenu, au contraire, à saisir une fin ? Tous les ponts sont coupés, je ne puis découvrir ni inventer aucun moyen de la réaliser. Quelqu'un m'a donné rendez-vous au premier étage de ce café ; il faut de toute urgence que j'y monte. Je vois d'en bas ce premier étage ; j'aperçois son balcon par une grande ouverture

circulaire, je vois même des tables et des consommateurs à ces tables ; mais j'ai beau faire cent fois le tour de la salle, je ne trouve pas d'escalier. Dans ce cas le moyen est précis, tout l'indique et le réclame, il est figuré en creux par la présence manifeste de la fin. Mais il a poussé la malice jusqu'à s'anéantir. Parlerai-je ici d'un monde « absurde » comme M. Camus dans son *Etranger*, mais l'absurde est la totale absence de fin. L'absurde fait l'objet d'une pensée claire et distincte, il appartient au monde « à l'endroit » comme la limite de fait des pouvoirs humains. Dans le monde maniaque et hallucinant que nous tentons de décrire, l'absurde serait une oasis, un répit, aussi n'y a-t-il pour lui aucune place ; je ne puis m'y arrêter un instant : tout moyen me renvoie sans relâche au fantôme de fin qui le hante et toute fin au moyen fantôme par quoi je pourrais la réaliser. Je ne puis rien penser sinon par notions glissantes et chatoyantes qui se désagrègent sous mon regard.

(*A suivre*).

J.-P. SARTRE.

PORTRAITS

PORTRAIT D'UN ELU

Le « Portrait de M. Pouget » a paru avant la guerre, en livraisons, dans une revue dont l'influence ne dépassait pas certains cercles. On ne peut dire que l'ouvrage à ce moment ait connu autre chose qu'une réputation sûre, mais discrète. Il vient d'être édité en volume (1) et il semble encore qu'on n'en ait pas beaucoup parlé en zone non occupée. C'est que, malgré les apparences, le monde n'a pas changé depuis la guerre. Il est toujours très bruyant. Et pour peu qu'une voix mesurée entreprenne de nous parler d'un exemple austère et pur, elle a chance de ne pas être entendue. Pour un livre, se faire entendre veut dire dépasser le cercle, restreint ou étendu, qui lui est acquis avant même sa parution. Je ne doute pas, bien entendu, que le « Portrait de M. Pouget » ait été lu avec enthousiasme dans les milieux catholiques. Mais il serait bon que des lecteurs très différents aient l'occasion de méditer ce beau livre et je voudrais justement apporter ici le témoignage d'un esprit étranger au catholicisme.

C'est une entreprise singulièrement ardue que de mettre en scène l'intelligence et la modestie, d'en tenter le portrait et de se faire le romancier d'une aventure spirituelle. Le « Portrait de M. Pouget » appartient à un genre difficile à définir, plus délicat encore à apparenter. Ce n'est pas l'amitié qui l'inspire, Montaigne parlant de la Boétie, ce serait plutôt la vénération, Alain tentant de faire revivre Jules Lagneau. Il y a toujours quelque chose d'émouvant dans l'hommage qu'un homme rend à un autre homme. Mais qui pourrait se vanter de définir ce sentiment si prenant qui lie certains esprits par les liens du respect et de l'admiration. C'est une parenté quelquefois plus solide que celle du sang. Bien pauvre en effet qui n'a pas eu cette expérience, heureux qui, l'ayant eue, s'y est abandonné. C'est une expérience de ce genre en tout cas que M. Guitton nous rapporte.

Qui était M. Pouget ? Un vieux prêtre lazariste aux trois-quarts aveugle qui réfléchissait sur la Tradition et recevait quelques étudiants dans la petite cellule où il

(1) Gallimard.

achevait sa vie. Celle-ci peut se résumer en quelques mots : paysan, séminariste, professeur, infirme et quarante ans de retraite studieuse à la Maison des Lazaristes. Elle est donc privée de ces coups de théâtre qui alimentent les biographies brillantes. Les seules péripéties de cette existence sont enfermées dans une interminable réflexion sur la Tradition et les textes. Ainsi, faire la biographie de M. Pouget revenait à écrire un petit manuel d'exégèse et d'apologétique, à faire entrevoir une figure spirituelle derrière ses œuvres, sa méthode et ses idées.

Ces idées étaient nuancées. M. Pouget les avançait avec beaucoup de précaution. Et M. Guitton a mis toute la mesure et le respect qu'il fallait dans leur exposition. Les résumer, c'est par conséquent les trahir. Le lecteur remédiera à cet inconvénient en ayant sans cesse à l'esprit l'indice de correction nécessaire. Devant tout ce qui suit, en effet, M. Pouget aurait été et M. Guitton serait en droit de s'écrier : « C'est bien plus compliqué que cela ! »



Tout l'effort de M. Pouget semblait être de trouver le chemin moyen entre la foi aveugle et la foi raisonnante. Il ne voulait pas soutenir ce qui est insoutenable, défendre dans l'Ecriture des ambitions qu'elle n'a jamais eues. M. Pouget jetait du lest. Tout dans les Ecritures lui paraissait inspiré, mais tout ne lui paraissait pas sacré. Il fallait faire un choix. Du point de vue d'une orthodoxie entêtée, cela pouvait être dangereux. En réalité, cela n'a pas manqué de l'être. M. Pouget, semble-t-il, souffrait de disgrâce officielle. Il s'en tirait en s'exerçant à la sérénité et en posant un postulat : « L'Eglise n'est pas infaillible à cause des preuves qu'elle propose, mais à cause de l'autorité divine avec laquelle elle enseigne. » Ceci dit, il s'agissait pour lui de faire la part du feu, de discerner un minimum irréprochable dans les textes et de démontrer que ce minimum suffisait à prouver les vérités de la foi. M. Pouget remarquait par exemple qu'on demande aux Evangiles une rigueur historique que personne n'aurait l'idée d'exiger des historiens de l'antiquité ou du Moyen-Age. Il faut bien compter pourtant avec la mentalité particulière à chaque temps, avec les sautes du climat moral

à travers les siècles. Et il faut distinguer soigneusement dans l'Ecriture ce qui revient à l'inspiration divine et ce qui provient de la mentalité propre à une certaine époque. Ainsi la Bible, très longtemps, a précipité dans le même enfer, sans discernement, les bons et les méchants. L'Ecclésiaste le dit formellement. « Mais les morts ne savent rien et il n'y a plus pour eux de salaire. » C'est que l'idée d'une récompense morale était étrangère au milieu juif primitif. On ne saurait défendre ces textes par conséquent et leur extorquer, au moyen d'une torture par l'allégorie, l'aveu d'une inspiration divine.

A qui se serait étonné de l'insouciance de Dieu qui, apparemment, laisse ainsi trahir sa pensée, M. Pouget aurait réparti qu'il pouvait bien s'agir plutôt d'un plan concerté. Dieu a proportionné ses révélations à la capacité de la créature. L'illumination divine est trop vive pour des yeux humains et la révélation doit être graduée. « Dieu est éducateur », disait M. Pouget.

Il a fallu arriver au 20e siècle pour croire qu'on pouvait philosopher sans savoir son orthographe. Cette idée aurait scandalisé M. Pouget. La pédagogie divine, comme toutes les pédagogies raisonnables, procède au contraire par étapes. Elle ne vaticine pas, elle enseigne. Elle temporise avec l'esprit humain et le laisse respirer. Dieu s'est fait ainsi politique et réaliste. M. Pouget parlait volontiers d'un nouvel attribut divin, la condescendance (qu'il faudrait, je suppose, prendre au sens précis : descendre au niveau de.....) La maxime divine serait ainsi, selon notre auteur : « Ni trop, ni trop tôt, ni trop à la fois ». Le résultat, c'est que Dieu a fait coïncider son enseignement avec l'histoire. L'histoire, c'est la série des manœuvres divines pour faire pénétrer les lumières de la vérité au cœur aveugle de la créature. Il faut prendre par conséquent la révélation dans son développement, dans son effort obstiné pour se dégager des écorces successives de préjugés séculaires. La science historique est sacrée. Et M. Guitton peut objecter avec quelque force aux critiques : « Ce qui est remarquable, ce n'est pas que le judéo-christianisme se revête de mentalités, c'est qu'il s'en évade. » Notons enfin que l'Eglise appuie cet effort par son propre travail de définitions dont M. Pouget remarque qu'il est presque toujours négatif. L'Eglise laisse toute liberté aux théologiens. Elle repousse seulement les théories qui mena-

cent l'existence de la foi à leur époque. La Révélation enseigne ce qui est, l'Eglise repousse ce qui n'est pas. Cette dernière aurait ainsi à faire respecter la marche de la vérité, à empêcher qu'on la précipite et qu'on l'égare. Les hérétiques, en somme, seraient ceux qui veulent aller plus vite que Dieu. Pour l'impatience, point de salut.



Ces principes de minimum, de mentalité et de développement fondent la méthode de M. Pouget. Elle ne prend pas le problème à sa racine, il est vrai. La racine, c'est le problème de l'être et M. Pouget semblait se méfier de la métaphysique. En tout cas l'estime intellectuelle qu'inspire son entreprise fait une obligation au commentateur de rester sur le plan choisi par l'auteur. Sur ce plan cependant, cette méthode offre le flanc à une grosse objection. Elle risque, en effet, de faire de la mentalité le vide-poche de l'exégèse. Tout ce qui contredit la foi revient à la mentalité : la discussion est évitée. M. Guitton, sur ce point, fait une réponse qui n'est qu'à demi rassurante. « La méthode vaut ce que vaut l'esprit qui la manie ». Il est vrai. Mais cela risque de supprimer le problème des méthodes. Il n'y aurait pas de bonnes ou de mauvaises méthodes, mais de bons et de mauvais esprits. Avec quelques nuances, cela ne me paraît pas extraordinaire à admettre. Mais cela semble au contraire surprenant pour un esprit qui se place dans la Tradition.

On est plus à l'aise, en revanche, pour signaler ce qui paraît sans prix dans la réflexion de M. Pouget. C'est qu'elle laisse le problème de la foi intact. Entendons-nous. Est-il besoin de le dire, pour M. Pouget lui-même, la question ne se posait pas. Mais toute exégèse suppose ses incroyants. Comme les « Pensées » de Pascal, la pensée de M. Pouget a une direction sous-entendue : elle est apologétique. Mais sa méthode ne cherche pas à emporter directement la conviction. Cela, c'est l'œuvre de la grâce. La critique de M. Pouget était négative et préparatoire. Elle visait à montrer que l'Ecriture inspirée n'offre rien qui heurte vraiment le bon sens. Les textes divins ne peuvent pas être des obstacles sur le chemin de la foi. Ce sont des guides sûrs au contraire. « De tout cela, disait M. Pouget, on

ne tire pas la foi, *ce qui est impossible*, mais des motifs suffisants de croire ». Ainsi, à l'égard de l'intelligence une telle méthode, si généreuse et si modeste, laisse la question intacte. Le choix reste entier. Il est ramené dans son vrai climat.

On a beaucoup trop mélangé en effet depuis cent ans, les affaires de la foi et de la science. (1) Un examen plus souple, au contraire, rend toute liberté aux chrétiens et aux incroyants. Les premiers ne tentent plus de « démontrer » la révélation et les seconds ne tirent plus argument des généalogies fabuleuses de la Bible. Le problème de la foi ne gît pas dans des arguties. C'est par le bon sens que M. Pouget rend ses prestiges à la grâce. Il remet ici toute chose à sa place, seule façon de faire avancer l'esprit. Ce sont les vrais mérites d'une telle méthode. Et ces mérites, pour être discrets, sont à ce point inappréciables qu'ils font oublier la surprenante attitude qui, pendant trois siècles, mit à l'index Copernic et Galilée, ou qui érige en signe de la divinité la plus petite virgule de la Bible.

***

M. Pouget tient-il tout entier dans cette méthode ? On s'attend peut-être à ce qu'à tout cela s'ajoute un parfum d'existence, une résonance plus humaine. Cette méthode même cependant devrait mettre les chercheurs dans le secret d'une grande âme. Quand M. Guitton écrit que le principe de M. Pouget dans sa recherche était « une indifférence courageuse vis-à-vis de ses désirs, » il semble qu'on soit devant l'homme et pour une seconde au moins qu'on le saisisse à plein. On se sent tout à fait renseigné encore sur l'étendue de ce registre humain lorsque M. Pouget nous confie lui-même : « Il y a des moments, maintenant que j'approche de ma fin, où j'ai des questions qui tendraient à l'incrédulité. » Il serait puéril de grossir le sens de ces aveux. Ce sont les ombres significatives du portrait, ce pli de la lèvre que Piero della Francesca a donné au Duc d'Urbin. Il ne serait rien sans le reste, les yeux durs, le nez impérieux et même le paysage du fond. Mais sans lui, ce visage perdrait son secret et son humanité.

---

(1) En fait, l'incrédulité contemporaine ne s'appuie plus sur la science comme à la fin du siècle dernier. Elle nie à la fois science et religion. Ce n'est plus le scepticisme de la raison en face du miracle. C'est une incroyance passionnée.

Je peux ici, pour finir, répéter ma question du début . mais qui était M. Pouget ? Aujourd'hui où l'Inde est à la mode, on est assuré de se faire entendre si l'on parle de gourou. C'est bien en effet à l'un de ces maîtres spirituels que ce prêtre fait penser. Seulement, cela ne peut se dire que de son influence. Son enseignement en effet ne vise pas à l'illumination, ni au dieu intérieur ; ce gourou singulier a fait de la critique historique un instrument d'ascèse. Il s'adresse au bon sens pour appuyer la révélation de ce qui passe le sens. Je ne suis pas à même de juger s'il en a été récompensé dans ce qui lui tenait à cœur (1). On peut au contraire facilement éprouver qu'un livre comme celui qui vient de lui être consacré n'est pas seulement un hommage, mais aussi une preuve de l'efficacité d'un tel enseignement. Car j'ai à peine parlé du livre lui-même, fidèle en cela, je le suppose, aux intentions de son auteur. Dans un autre livre de M. Guitton on lit que « l'élu est un être qui réalise son type idéal ». Dans ce sens, on peut dire que nous avons aujourd'hui « un portrait d'élu » qui me paraît une réussite exceptionnelle dans notre littérature. Il n'y fallait pas seulement du talent, mais ces puissants mobiles que sont l'admiration et la tendresse. M. Guitton en effet apporte de la clarté aux idées les plus délicates, et c'est un effet du grand style. Mais il met de la chaleur dans les abstractions et de la passion à l'objectivité. C'est un effet de l'âme. Une piété virile fait le reste et donne le ton de ce beau livre.

Il y aurait mauvaise grâce enfin à insister sur les réserves que peut inspirer à un esprit extérieur au catholicisme l'a priori moral que l'on sent à l'œuvre dans certaines pages du livre (130 et suivantes, 157). Il suffit de les noter. L'essentiel est que ce livre de bonne foi soit mis à sa vraie place : bien au dessus des vains propos qui, de toutes parts aujourd'hui, résonnent comme la cymbale retentissante dont parle Saint-Paul. (2).

ALBERT CAMUS.

---

(1) On remarquera cependant que la belle thèse de M. Guitton sur le Temps et l'Éternité chez Plotin et Saint-Augustin, commence par une distinction méthodique entre l'esprit et la mentalité.

(2) *Le Portrait de M. Pouget* a été écrit avant la guerre. Depuis l'armistice, au contraire, M. Guitton a publié des écrits et des articles auxquels je n'apporterais pas la même approbation.

CHRONIQUES

UN THÈME D'UNION

C'est le thème de la vie mystique unitive qui, plus qu'aucun autre, s'impose à l'esprit pendant la lecture du dernier livre d'Emile Dermenghem : « Les Saints Musulmans » (1). Je vois l'union sous deux aspects, d'ailleurs complémentaires : l'insertion harmonieuse de l'âme individuelle dans l'Etre transcendant-immanent que n'appréhende aucune pensée (union verticale) ; la fraternité spontanée des esprits devant le rayonnement des sommets de l'entendement humain où la pure intuition se confond avec la pure lumière (union horizontale). Ce thème est sans doute aussi vieux que l'homme doué d'une âme intelligente ; nous avons grandi avec, il ne nous quittera plus maintenant, c'est le thème à jamais actuel-inactuel.

L'attirance des sommets n'est pas toujours sans danger et souvent des esprits frêles ont perdu à cette hypnose un reste d'équilibre. *Mères, ne laissez pas trop vos fils regarder vers les cimes,* écrivit un poète, en 1928. *Ce sont des précipices creusés dans l'x inconnaissable, chauffés à blanc pour attirer les mouches.*

Toutes ces épées dressées et qui agacent le ciel marquent le même point au-dessus de ta tête, et ce point sidéral se reflète au fond de toi, si tu es attentif, il est ce centre-cime de ton cœur où Dieu veut qu'on le trouve, où il veut naître nu et dépendre de toi.

Le thème d'union... c'est tout l'absolu des religions, dépouillées de leurs mythes, de leurs légendes dorées, cependant nécessaires, non seulement pour favoriser les premières approches de l'âme naïve mais encore pour aider, par l'intussusception dans cette matière riche, à l'élaboration d'une nouvelle substance de l'esprit, une substance proprement fécondante laquelle, par stations et accroissements successifs, par une augmentation continuelle de l'audace et du désir, pourra atteindre l'épanouissement complet au soleil de la vie unitive.

---

(1) Ed. Baconnier. Alger 1942.

Distinguer pour unir, telle est l'expressive formule qu'un philosophe n'a pas hésité à mettre en tête de son plus important ouvrage. La préposition *pour* ne doit pas trop faire croire que l'union peut naître uniquement de la différenciation : elle existe avant celle-ci et devrait subsister malgré elle. « Distinguer sans désunir », semblerait être la formule parfaite. Mais le philosophe a pensé évidemment à notre état habituel d'êtres déchus qui, à travers nos fautes et nos négations, à travers toutes les apparences fallacieuses du monde contingent, cherchons l'accès, fort difficile, à l'union objective, extérieure, alors qu'elle est facile *en nous,* offerte.

Car l'union est profonde et fondamentale dans toute la création. Elle l'est dans l'homme primitif et dans l'enfant. Elle se recrée, consciemment, dans le mystique, cette autre enfance de l'homme.

La perte de l'intégrité première ouvre les yeux de l'homme : dorénavant il distingue le bien et le mal. C'est eux qu'il cherchera en toute chose (la diversité du monde n'est plus une source de joie, comme pour l'enfant), de telle manière que son premier réflexe sera toujours d'être pour ou contre. Auparavant il était *dans.*

L'union qu'il s'agirait de reconstituer, malgré la chute, de retrouver à travers les enchevêtrements du bien et du mal, ne peut se faire qu'en descendant très bas, au niveau de la bête et de l'instinct grégaire, ou en montant très haut où cesse la pesanteur de nos passions égoïstes. Car il y a une fraternité de la base, et c'est que tout est fait d'une même substance, en quoi l'individu se perd ; il y a une fraternité des sommets, et c'est que tous sont — autrement — l'image d'un même point qu'ils visent au-dessus d'eux.

Avec le livre d'Emile Dermenghem nous sommes précisément en face de quelques-uns de ces sommets sublimes où l'homme s'est replacé dans le mystère, où l'arc-en-ciel est reconstitué au moyen de ce tesson exclusif que nous avons chacun dans l'œil, pauvre débris de toute la gamme spectrale qui nous était offerte « quand Israël était enfant ». Mais notre place vis-à-vis de ces grandeurs quelquefois effrayantes est, grâce à notre guide, d'un rare bonheur, car il nous donne la jouissance d'une intelligence claire, française, qui n'abandonne jamais ses droits au profit de quelque vague sentiment du divin, accepté sans critique. Nous avons donc ici un

travail considérable d'analyse et de synthèse, et que l'on peut mettre sans hésiter à côté de ceux, célèbres, de Louis Massignon et de Miguel Asin Palacios (3).

Le lecteur averti de la mystique chrétienne et en général beaucoup moins familiarisé avec l'arcane des autres religions, sera surpris de se trouver ici chez lui. En effet, qu'on lise Lao Tzeu, Yahya Râzî ou saint Jean de la Croix, la préoccupation centrale est la même : se dépouiller de la multiplicité, créer le vide en soi (et c'est une véritable création, car ce vide est positif), pour trouver l'Un.

Glanons quelques-unes de ces pensées mystiques dont le livre d'Emile Dermenghem est tout émaillé :

Ne désire aucune chose de la vie présente ni de la vie future. Vide-toi pour Dieu de tout ce qui n'est pas Dieu et approche-toi ainsi de Lui. (p. 55) (4)

J'ai logé ton amour en mon cœur dans un endroit que ne connaît pas mon cœur lui-même. (p. 57)

Je t'ai fait prince sur toi-même, dit l'Envoyé de Dieu. Si tu règnes sur ton âme, tu seras supérieur à ceux qui auraient régné sur les hommes durant un millénaire. (p. 78)

O mon fils, celui qui a Dieu pour intime a reçu quatre dons : un honneur qui n'a besoin d'être connu par personne, une science sans étude, une richesse sans argent, une compagnie joyeuse sans compagnon. (p. 115)

Mon cœur était plein de passions dispersées : ta vue les a rassemblées en faisceau vers toi. (p. 165)

L'amour n'est véritable que lorsque la peau colle aux entrailles, que la bouche n'a plus de voix, que la passion meurtrière n'a plus laissé qu'un œil pour pleurer et implorer en contemplant. (p. 169)

O mon Dieu ! tu sais que je ne peux supporter l'enfer et je sais que je ne suis pas bon pour le paradis. Quelle ruse employer si ce n'est ton pardon ? (p. 180)

---

(3) Louis Massignon : *Al Hallâj* (Paris, Geuthner 1922). — Miguel Asin Palacios : *El Islam cristianizado* (Madrid, 1931).

(4) Quelques-unes de ces pensées rappellent certains passages de saint Paul. Par exemple : « Celui qui adhère à Dieu est un seul esprit avec lui » (I Cor. VI, 17).

Qu'est-ce que la pauvreté ? C'est la crainte de la pauvreté. Qu'est-ce que la richesse ? C'est la confiance en Dieu. (p. 194)

Pendant trente ans, je marchai à la recherche de Dieu, et lorsque j'ai ouvert les yeux au bout de ce temps, j'ai découvert que c'était Lui qui me cherchait. (p. 221)

Celui que j'aime je le tue. Celui que je tue, c'est à moi de le racheter. Celui que je dois racheter, c'est moi qui suis sa rançon. (p. 281)

Et celle-ci qui les résume toutes :

Bisthâmî, le sédentaire, demandait à un grand voyageur pourquoi il ne cesse de parcourir le monde en tous sens. « Quand l'eau stagne elle se corrompt », telle est la réponse. Et Bisthâmî : « Alors sois comme la mer et tu ne te corrompras point ».

***

Sur les sommets, la paix affranchissante de l'Un. En bas, dans les marécages, l'orgueil autoritaire de l'homme qui se croit Dieu. La plupart d'entre nous sont dupes de cette singerie, car il y a toujours en nous un peu de l'homme qui se croit Dieu. Dante lui-même a cru que l'Empereur pouvait donner la paix au monde. Mais il a beau l'appeler « moitié de Dieu » (5), le Saint-Empire passera tout son temps à faire la guerre, il sombrera enfin dans la guerre civile.

Il y a donc cette hégémonie unitive de l'Esprit dont le Verbe ne passera pas. Elle est par delà les sommets, se reposant dans les sommets, et des sommets coulant vers nous en eaux vives, afin que ceux qui boivent de cette eau aient toujours soif, désirent toujours plus.

Il y a, dans le bas monde mal éclairé, cette hégémonie négative qui s'agite autour de l'ombre de la mort, qui, elle aussi, unit : le Léviathan rassemble les restes de son repas.

La première union n'est pas seulement celle que recherchent les mystiques, elle est également l'objet, le seul en fin de compte, de tout vrai spéculateur. Voici, à titre d'exemple, comment Nicolas de Cues, qui fut

---

(5) « Ces deux moitiés de Dieu : le pape et l'empereur, Pierre et César » (*De Monarchia*).

cardinal et qui prit la défense de Maître Eckhart, amorce une compréhension unifiante du polythéisme ancien et du christianisme :

Les anciens païens riaient des Juifs qui adoraient un Dieu unique et infini qu'ils ne connaissaient pas, alors que c'était lui qu'eux-mêmes vénéraient dans ses développements, mais ils le vénéraient là où ils voyaient ses œuvres divines. Et il y avait entre les hommes du monde entier cette différence que, si tous croyaient en un Dieu et un maximum tel qu'il ne pût y en avoir de plus grand, les uns comme les Juifs l'adoraient dans son unité indéfiniment simple qui enferme toutes choses, et les autres l'adoraient dans les objets où ils trouvaient un développement explicatif de la divinité, prenant les connaissances sensibles pour le chemin vers la cause et le principe. Et dans cette dernière voie ont été attirés les simples, le peuple ; et ils n'ont pas fait usage de l'explication comme d'une image, mais comme d'une vérité ; ainsi l'idolâtrie a été introduite dans la foule, tandis que les sages avaient une croyance très exacte à l'unité de Dieu. (De la docte Ignorance, *I*, 25. *Trad. Moulinier*) (6).

Je trouve une autre illustration de cette union par la fine pointe de l'esprit dans l'étonnante constatation d'un missionnaire catholique que la philosophie de Bergson est plus facilement comprise qu'aucune autre — aux antipodes — au Japon ! (7)

Quant à l'union négative, les exemples ne manquent pas dans l'histoire. Il n'est que de penser, par exemple, à la Révocation de l'Edit de Nantes (qui appauvrit la France comme l'on sait) ou à la Croisade contre les Albigeois, laquelle fut cause, il est vrai, de l'union du Lan-

---

(6) On regrette que ce texte, d'une expression si heureuse, n'ait pas trouvé place dans les *Œuvres choisies de Nicolas de Cues* (Aubier, 1942), assemblées et préfacées par Maurice de Gandillac. Un travail d'ailleurs remarquable et du plus haut intérêt pour l'histoire de la pensée européenne.

(7) « *L'Evolution créatrice*, traduit en japonais, est là-bas le livre occidental le plus assimilable. Un Japonais sans initiation philosophique s'y retrouve ; un tuberculeux de vingt-cinq ans, sorti d'une école commerciale, y recueillait la plus grande consolation de sa vie. » (« La Revue des Jeunes », novembre 1941 : *En écoutant le Père Candau*).

guedoc *à la couronne*, mais qui n'en diminua pas moins la France, humiliant l'âme universelle de la « Nation centrale » dont la vocation est générosité.

Ce côté noir de la médaille ne manque pas non plus à l'Islam. Il nous est montré avec une virtuosité un peu lassante par les Tharaud dans les trois volumes parus des *Mille et un Jours de l'Islam* (8), suite ininterrompue de trahisons, de massacres, de guerres fratricides, d'horreurs sans nom, plaisamment racontés. Mais voilà bien ce que les hommes font du principe d'union quand il devient la proie des foules fanatisées ou de l'orgueil d'un seul. *Entre Dieu et l'orgueil c'est la lutte au couteau,* dit un Dominicain, non sans quelque excès d'anthropomorphisme.

Le mystique se place d'emblée en dehors et au-dessus de ces compétitions humaines — fût-il au fond du creuset, le corps broyé.

S'agit-il de faire profession d'une sorte d'anarchie supérieure, très raffinée, à l'instar de l'*Ennemi des Lois* ? Nullement. Le vrai mystique n'est pas contre l'ordre social, mais il lui donne sa véritable raison d'être : celle de soutenir, de fortifier la liberté. La Loi est la charpente intérieure de la Grâce. Le rôle de la règle n'est pas de corriger l'émotion mais, la canalisant, de la rendre virile, profonde et efficace.

Au fond de toute chose, à l'aboutissement de toute pétition de l'esprit, il y a l'union. Entre cet être et ce devenir, indécis, inquiet, tiraillé en tous sens, ne sachant à quel saint se vouer, misérable : l'homme. L'homme avec ses haines petites, ses vanités petites, son sectarisme étroit, ses arrogances ridicules, et toutes ces cruautés qu'il appelle sur lui par la justice immanente, ces cataclysmes qu'il se prépare lui-même soigneusement en refusant de répondre par la paix réceptrice des plaines à la Paix rayonnante qui parle avec les sommets.

14 octobre 1942.

Michel SEUPHOR.

(8) Quatrième et dernier volume à paraître (**Plon** éd.).

LA PHILOSOPHIE VIVANTE

JULES DE GAULTIER

Si l'on admet l'hypothèse que chacun reçoit selon sa foi, Jules de Gaultier, auteur du « bovarysme », vient de terminer, pendant la guerre, à la fois son existence phénoménale et nouménale. Je le dis avec regret car, avant de le quitter, il avait été le maître philosophique de mon adolescence et, même par la suite, quand j'eus à combattre contre lui, au nom de ce qu'il appelait la « sensibilité messianique », nous échangeâmes souvent des dialogues et des lettres parfaitement amicaux, quoiqu'empreints, de part et d'autre, d'un léger accent de déception. Non pas que Jules de Gaultier trouvât la réalité de son goût et méprisât la recherche d'une issue, mais il professait l'avoir trouvée dans le sentiment spectaculaire qui, plaçant le réel au-delà de la causalité et de la finalité l'avait transformé en une pure œuvre d'art. La même baguette de Mercure qui avait servi à Epictète à métamorphoser le mal en « bien », avait servi à Jules de Gaultier à métamorphoser la laideur en beauté. Il ne s'agissait pour l'un, comme pour l'autre, que de renoncer au monde.

La philosophie de Jules de Gaultier est intimement liée à l'histoire de la littérature à laquelle il avait emprunté son concept fondamental, celui du bovarysme. Flaubert lui avait révélé, à travers presque tous ses personnages : Emma Bovary, Salambo, Saint-Antoine, Bouvard et Pécuchet, cette idée première que, du fait de la conscience, divisée en sujet et objet, l'homme se conçoit nécessairement autre qu'il n'est. D'autre part, de Gaultier avait emprunté à Berkeley l'idée que l'existence est conditionnée par la connaissance, à Kant qu'elle était donnée dans la relation, à Schopenhauer qu'elle était douleur, au jeune Nietzsche qu'elle ne pouvait avoir de justification qu'esthétique. De tout cela, il était résulté un idéalisme harmonieux, sceptique, immoraliste et agnostique — car il nous situait non seulement au-delà du bien et du mal, du jouir et du souffrir, mais aussi au-delà de la vérité. Il semblait que, dans ces conditions, toute certitude dût être refusée à l'être placé dans la contradiction infinie, mais il n'en était pas ainsi ; quoi-

que, de par le mécanisme même de la pensée, il était assuré de se concevoir autre qu'il n'était, Jules de Gaultier avait d'innombrables certitudes : que l'existence était un mal, qu'elle était une illusion, qu'il fallait se dérober également à la souffrance et à la joie, et que tout essai de trouver une issue au conflit phénoménal et cognitif ne faisait que nous replonger, en tant qu'acteurs, dans le drame que l'existence se donne à elle-même, pour rien. Il avait combattu donc les philosophes de l'identité tout comme les philosophes irrationnalistes qui, d'après lui, pour s'être placés dans la salle parmi les spectateurs, s'imaginaient à tort qu'ils avaient cessé d'être des acteurs bien que, de façon subconsciente sans doute, ils entretenaient l'intrigue, au lieu de la contempler. Il se voulait, à tel point, un pur spectateur, qu'il définissait l'artiste : « le lieu divin où la nature échange avec elle-même, au miroir de l'œuvre d'art, le baiser de Narcisse » ; et il terminait la préface d'un des ouvrages de sa vieillesse, par ces lignes étonnantes pour un métaphysicien : « Cette part de lyrisme et d'art c'est, l'avouerai-je, le sentiment seul de son imperfection qui m'empêche de m'en prévaloir comme du plus précieux des titres philosophiques. Si ces deux cents pages contenaient seulement éparses dans leur ensemble une centaine de lignes où la relation de l'idée à son expression verbale fut telle QUE L'IMPRESSION DE BEAUTÉ Y ABOLIT LE SOUCI DE VÉRITÉ, je tiendrais cette réussite pour la réalisation la plus parfaite de ma conception de la philosophie. »

Quand nous nous fûmes détachés sinon de son amitié, du moins de sa façon de penser, nous lui fîmes souvent part de notre étonnement de lui voir admettre la possibilité d'un spectateur, dans un monde qui est inadéquation et conflit dans son essence et de la substance illusoire duquel nous faisons partie intégrante en tant qu'êtres vivants et pensants. Le « raisonneur », tout comme le figurant ont beau se considérer en dehors de la pièce, ils n'en sont pas moins au-dedans, acteurs, quoique de moindre envergure. Le figurant qui n'a que quelques mots à dire au premier acte et qu'une entrée à faire dans le cinquième, se sent certes étranger à la pièce à laquelle il n'est attaché que par un fil ténu, mais il n'est pas moins acteur-né, susceptible, le cas échéant, de remplacer le premier rôle au pied-levé ; et souhaite-t-il, au fond, autre chose ? L'ermite, l'ascète et le spec-

tateur ont beau se retirer du monde ; ils jouent encore le ROLE de celui qui se retire du monde ; la pièce a besoin de lui et s'en sert, sans qu'il s'en doute. Mais, évidemment, son efficacité est d'autant moins grande qu'il emplit avec le plus de sérieux, son rôle de spectateur.

C'est ce qui explique, peut-être, la maigre influence qu'exerça la pensée de Jules de Gaultier sur le monde des faits, quoique son esprit pénétrant et son talent remarquable furent largement appréciés par des esprits d'élite. Le monde n'a d'attention que pour les acteurs qui briguent les premiers rôles, qui acceptent la convention, le conflit et l'illusion et qui, par là même, entretiennent son mouvement sans fin. Comme tout drame a ses passages d'arrêt, et d'ironie, le drame phénoménal ne dédaigne pas de confier à l'un de ses comparses un petit texte par lequel il se nie, mais, cela même, dans une intention de contraste, pour rehausser l'effet qui suit et accentuer la valeur de ses dynamismes. Il ne méprise, pour nous faire jouer dans la farce vitale, nul appât, pas même celui de l'œuvre d'art et du sentiment spectaculaire. Car, tout au moins eu égard à l'homme, le monde est un spectacle qui comporte une infinité d'acteurs — et pas le moindre spectateur.

Benjamin FONDANE.

LA POÉSIE

DISTANCES, par *André Verdet* (Editions des Iles de Lérins).

Ce n'est pas à André Verdet que l'on pourra reprocher un manque de virtuosité. Il fait déjà de l'Aragon mieux que personne.

Tes yeux d'un vert tremblé couleur parfum de menthe
Ta chevelure luit comme un fruit défendu...

Mais il est toujours bon de faire des gammes, surtout quand elles sont justes. Verdet saura son métier le jour où il chantera seul, et déjà sa vraie figure se dessine en filigrane : une espèce de romance baroque, mêlée de légende et d'ironie.

J. TORTEL.

LE PAVILLON DES DÉLICES REGRETTÉES (traduit du chinois à Paris chez l'imprimeur Jacques Aumont).

D'où vient-il avec sa couverture vert d'eau semblable au dos luisant de la grenouille qui chante au bord des mares ?

Il s'est posé sur ma table comme la feuille de l'érable se pose doucement sur l'étang.

Et les pages s'ouvrirent, pareilles à l'éventail de Perle-Limpide quand elle veut cacher son amour naissant.

Il me donne envie de parler chinois, ce petit livre exquis. C'est très difficile et je sens que je n'y arriverai jamais. Je m'adresserais bien au traducteur, mais celui-ci s'est caché derrière la transparence de cette histoire d'amour et de larmes et nous ne le connaissons pas. C'est dommage, car lui aussi est un poète.

Qu'il nous suffise de savoir que Tsinn Pan Yang, auteur du *Pavillon des Délices regrettées*, qui naquit à Won-Chang en 1855 et mourut jeune, passe pour le dernier poète chinois de la grande tradition classique. Et peut-être faut-il voir dans son œuvre comme le fantôme insolite d'une nacre ou le nuage, qui s'évapore, d'une illusion.

Il a aimé Perle-Limpide, elle en mourut et il a chanté cet amour. Faut-il en conclure qu'il avait fréquenté les poètes occidentaux ? En tout cas, son chant sensuel et désabusé n'est pas très éloigné du ton de l'Anthologie.

« *Quand tu me serres dans tes bras, est-ce à moi que tu penses ou bien est-ce à l'amour ?* »

Mon amie m'a d'abord regardé en silence, et ses paupières battaient comme les ailes des papillons.

Et puis, elle m'a répondu de sa voix douce :

« *Quand je te serre dans mes bras, je ne pense pas.* »

J. T.

Songes de la Nuit, par *Max Rouquette*. Collection « Messatges » (éditions S.E.O., Toulouse).

La poésie provençale moderne est moins connue en France que la poésie roumaine ou la poésie bulgare. C'est très injuste mais assez explicable : Quelques revues félibréennes — à tambourins et à cigales — les sociétés d'archéologie locale, l'académisme systématique, ont, depuis vingt ans, fait ce qu'il fallait pour la tuer sous le ridicule. Que paraisse une collection poétique de la qualité de celle que dirige, à Toulouse, le docteur Girard : et l'on se remet à espérer.

Le premier recueil de cette collection : *Poésie catalanes,* de J.-S. Pons, reprend les plus beaux poèmes publiés par lui depuis 1925, dans *Canta-Perdiu, L'aire i la fulla* (Barcelone) et *Cantilena*. Les « Cahiers du Sud » ont parlé de *Cantilena,* lors de sa parution. Nous en reparlerons prochainement, encore que l'œuvre du maître de la littérature catalane en France, ne soit plus à découvrir. Max Rouquette, nouveau venu, a été fortement influencé, à ses débuts, par la poésie de Pons. Il s'en dégage peu à peu. Son dernier livre : *Songes de la Nuit,* représente un effort sincère pour retrouver le mystère de la Provence et celui de ce temps. Et il y a chez lui une poésie du buisson et de la source que nous aimerons toujours à entendre, bien qu'elle n'ait donné matière qu'à turlupinades chez les faux poètes paysans. Rouquette a traversé toutes les influences méditerranéennes d'Horace à Maurice de Guérin, des Arabes à J.-S. Pons, sans y perdre son ombre ; toutes les influences modernes, de Baudelaire à Paul Eluard, sans y perdre sa voix. Et il y a trouvé une grandeur discrète. Que pourrais-je faire de mieux que de citer : Voici la dureté de la pierre et du gel :

« *C'est le temps d'Avent. Sur la pointe*
de chaque arbre est un oiseau
lisse plume de la tête
corps de roc serres d'airain
. . . .
C'est le temps d'Avent les monts descendent
vers la mer ruisseaux chantants. »

Voici les étoiles aveugles, et le mythe, toujours renaissant où l'étoile ressemble à :

« *l'antique adolescent qui perdit sa source claire*
et appelle, amer, le souvenir de sa face. »

Voici les ténèbres innombrables de la terre et des sources :

« *Les sources sont revenues*
des profondeurs de la terre
des cavernes enchantées
où leurs veines se perdent
. . . .
l'eau limpide se répand
pour le perdreau, pour la caille... »

Ecoutez encore ceci : un crapaud de l'été doucement nage...

« *Plus haut que la plus haute branche*
la lune qui glisse éternellement
descend et dans l'eau un moment
danse pour lui en robe blanche... »

Une poésie d'une simplicité à désespérer :

« *Chaque feuille se délie*
de l'étreinte de la nuit
et le dernier qui sourit
c'est le trèfle du pré lisse. »

Et ce cri — d'une discrétion à faire taire les rhéteurs :

« *Seigneur, ce que je cherche, en dehors*
de tes fleurs et de tes oiseaux
c'est le désert, c'est la mer grande
soulevée encore par ta main,
c'est le monde nu de tes aubes
lorsque de tes doigts il tomba
lisse comme fille sans robe..... »

(qu'il faut bien que je vous fasse entendre dans sa langue)

« *Ço que cerque, Senhor, enfora*
de tas flors e de tos aucels
es lo desert, es la mar granda,
enauçada encar de ta man ; »

Jamais la « musique occitanienne » n'avait résonné plus purement. Max Rouquette, le plus jeune des poètes provençaux, est sûrement l'un des mieux doués.

René NELLI.

SOUVENIR DE LA PLANÈTE, par *Edmond Brua*. (Heintz, Alger).

L'auteur de *Faubourg de l'Espérance* et du *Cœur à l'Ecole* vient de réunir la plupart de ses poèmes en un recueil dont le titre évoque une boutade fameuse que Villiers de l'Isle-Adam prononça un soir des environs de l'an 90 du dernier siècle. (Que dirait aujourd'hui l'auteur des *Contes cruels* ?)

On s'en souviendra, hein ? de cette auberge,
des chambres meublées et des claquedents.

....

On s'en souviendra de la vieille Terre
quand on aura fait le transbordement.

....

On s'en souviendra du plancher des vaches
où l'on a vomi son cœur à vingt ans
et l'on sera même encore assez lâches
pour en parler jusqu'à la fin des temps.

Edmond Brua n'est pas seulement l'auteur des *Fables Bônoises* et de la *Parodie du Cid*, où il manie avec virtuosité le sabir et le patahuète avec un sens aigu de la saveur des mots, faisant appel aux abondantes ressources des parlers populaires algériens, selon le conseil que Montaigne donnait pour le gascon. Il est un poète qu'on peut classer, s'il faut le classer, dans la lignée d'un Jules Laforgue, plein de fantaisie, d'émotion contenue, de tendresse teintée d'ironie. Son absence de déclamation, sa science des rythmes nuancés et des timbres subtils, sa finesse, son tact jusque dans ses audaces et ses accents les plus tragiques, sont des qualités particulièrement appréciables aujourd'hui.

A côté de rythmes larges :

J'ai vu le fond du Rêve et ses plages étranges
désertées à jamais des démons et des anges,
pays plus ténébreux que le cœur du soleil...

On trouve dans *Souvenir de la Planète* des notations de ce genre :

— Les hirondelles s'en iront
mais où s'en iront-elles ?
— Et ton enfance aux cris aigus
en as-tu des nouvelles ?

— *Tous les enfants m'en donneront*
si je leur en demande.
— *Pauvre affamé de fruits mordus*
mendiant d'une amande !

et ces « comptines », vraies trouvailles où se trouve, restitué sur un registre amer ou nostalgique, le rythme des « amstramdram » enfantins, comme dans cette évocation des bas-fonds de Bab-el-Oued :

Ta sœur Carmen tu l'as perdue.
Tu fais la croix, tu dis amen.
On se l'emmène à Baïnem.
On se la laisse en moitié nue.
Ton pèr' ta mèr' i' la maudit.
Sortez, ma chère,
du Pa-
ra-
dis !

Les thèmes principaux sont ceux de l'amour, généralement nostalgique, de la mer, de la mort qui rappelle brusquement sa présence implicite, de l'angoisse du néant et du désir, de l'enfance, de l'hérédité (deux poèmes saisissants, *le Sang*, sur le souvenir d'un père, *la Balance* sur un enfant endormi), du temps qui tue, davantage que les morts, les vivants « morts, hélas ! d'avoir grandi », de la douleur qui se transmue en poème, mais qui renaît « comme les soleils et les planètes, et les chevelures des comètes et les phosphores de l'océan. »

Emile DERMENGHEM.

REVUE DES REVUES

Chaque mois, ou presque, nous remarquons au sommaire de l'une ou l'autre des revues, une étude sur l'œuvre de Montherlant, ou bien sur l'homme — ou bien les deux, puisqu'aussi bien l'œuvre et l'homme sont liés comme deux serpents. Très peu de ces études atteignent à l'élégante dureté, à la victorieuse insolence de celle que donne Georges Meyzargues à *Confluences* 16. Il faut toucher M. de Montherlant avec ses propres armes. Georges Meyzargues le fait avec aisance et magistralement. Mais ne croit-on pas que M. de Montherlant, qui est un auteur dont la faiblesse est de trop sa-

voir combien il est grand écrivain, gagnerait ce qui lui manque si une zone de silence l'entourait pendant... mettons quelques mois. Le temps pour lui de se rendre compte qu'après tout il ne nous est pas indispensable, le temps de prendre à son compte le *memento quia pulvis es.*

Ce numéro de *Confluences* est un des meilleurs parus jusqu'à ce jour, avec un inédit de Flaubert, de ce genre hénaurme (un peu simplet) qu'il adorait, un fragment du Journal métaphysique de Gabriel Marcel, et surtout la nouvelle de Gogol, *Propriétaires d'autrefois,* dont nous avions lu le début dans le numéro précédent. Pourquoi cacherais-je qu'elle m'a fait rire comme un gosse et qu'elle m'a presque fait pleurer ? Elle a une saveur fruitée, dorée. Il faut la lire. Elle est exquise et aussi belle que le plus beau Dickens.

Confluences groupe les poèmes ensemble, au lieu de les répartir dans le sommaire ; je ne sais si c'est une bonne méthode et si cette disposition typographique ne leur nuit pas, en les éclairant trop violemment (d'où une espèce d'ombre), l'un par l'autre. Surtout quand il s'agit de poèmes si différents de ton que ceux de Dodat, Masson et François Fontenay. Le lyrisme de ce dernier, encore un peu diffus, est à retenir.

Notre soleil lointain de la fontaine en flammes
Se glace dans les nuits comme une étoile vaine...

Le secret des poèmes, Olivier de Carfort le pénètre, grâce à une méthode qui lui est personnelle et à sa connaissance des lotus. Le plus fort, c'est que ses explications sont peut-être les bonnes. Avec les poèmes, on ne sait jamais.

Je ne suis jamais aussi heureux que lorsque le bonheur que j'ai eu à lire un texte parvient à filtrer à travers les lignes que j'écris. Ce mois-ci je suis comblé avec les *Propriétaires d'autrefois* et la très importante étude de Marcel Caster, *Harmonies du Monde païen,* qui occupe une grande partie de *Pyrénées.* Cette étude a au moins trois qualités : d'abord, érudite et claire à la fois, elle apprend quelque chose à son lecteur; ensuite elle est intelligente et justement pensée; enfin elle est belle.

Marcel Caster nous montre comment « le majestueux édifice du monde païen repose sur un grand principe

qui est le cercle (ou la sphère) » conçu comme la figure la plus parfaite. « Reflet de la pensée divine dans le monde de la matière, le Monde apparaît comme une œuvre d'art véritable et totale, non par métaphore... Toutes les œuvres d'art des hommes sont des imitations de celle-là. Telle est la racine de l'art des hommes antiques. Comme il est sûr, de même que leur science ! comme il est serein, lumineux, frère de la science et de la religion. Et comme on voit que dès sa naissance, il est de caractère classique ! »

Caster nous montre ensuite comment cette description du Monde se prolonge en correspondances morales et mystiques, et donne naissance aux mythes : mythe de l'origine céleste des Ames humaines, de leur descente sur la terre, des expiations ou purifications souterraines, de la remontée des âmes vers le ciel.

L'esprit du haut paganisme, dit Caster, était une foi : « la foi en l'*Unité du Monde* ». Nous l'avons perdue et nous ne pouvons plus, ainsi, vivre harmonieusement. « Nous habitons, conclut-il, une planète que les hommes ont rendue terrible... Mais nous habitons aussi l'Univers — l'univers des astres et des esprits. Nous sommes en liaison quotidienne avec le Soleil, les étoiles, l'ensemble de la création qui obéit, en esprit comme en matière, au rythme de la justice. Comme habitants d'une planète convulsive, nous sommes secoués et douloureux. Mais le Monde, qui rayonne autour de ces misères, auquel nous sommes liés par tout notre être, dans lequel nous baignons, le Monde est dans une immense Paix. »

Signalons également dans ce numéro de *Pyrénées,* très supérieur aux précédents, un grand poème de *Pierre Darmangeat* et des chroniques intéressantes d'Emmanuel-Flavia Léopold et Henri Agel, ce dernier, fort injuste pour Loys Masson — de même que Tavernier l'était, dans *Confluences,* pour Guillevic.

Jean TORTEL.

LES LIVRES

DIAGNOSTICS (Librairie de Médicis), L'ECHELLE DE JACOB (Lardanchet), par Gustave THIBON.

Examinés sous l'angle de la personnalité de l'auteur, les livres de Gustave Thibon offrent un intérêt certain en tant que témoignages. Mais la trame philosophique et morale de ces écrits ne présente en elle-même aucune nouveauté. Gustave Thibon a beaucoup lu. Qu'il ait en chemin rencontré le vicomte de Bonald, je n'en sais rien. Mais ce qu'il dit et plus encore ce qu'il sous-entend rejoint curieusement les thèses de l'auteur de la « Théorie du pouvoir politique et religieux ». Le vicomte s'exprimait avec élégance ainsi qu'il sied à un aristocrate. La langue de Gustave Thibon est plus lourde ; tout compte fait, elle ne manque pas d'un brin de saveur. Mais je n'ai pas à apprécier outre mesure le style d'un écrivain qui se veut seulement moraliste et réformateur.

Dans les écrits de Gustave Thibon, nous sentons un courant contenu de rationalisme, une sorte de rationalisme agraire curieusement mêlé aux préoccupations morales les plus intemporelles.

Prise dans des circonstances de temps et de lieu — historiquement et géopolitiquement — l'œuvre de Gustave Thibon est décevante autant lorsqu'il analyse certains faits sociaux que lorsqu'il conclut et propose des remèdes. Thibon manque absolument du sens de la relativité historique en caractérisant notre époque de constatations fâcheuses qu'on retrouve au long des siècles et dans la bouche des chroniqueurs et des satiristes de toutes les époques. Il élude la grande question : la raison du vieillissement des institutions, et prend les effets pour des causes. Il méconnaît absolument la psychologie ouvrière et parle abstraitement des réserves matérielles et de l'héritage. Sur ce dernier point, les faits lui échappent et un stage de quelques mois dans l'Administration de l'Enregistrement et plus spécialement dans un bureau des successions le ferait vite mettre en doute ses propres affirmations. Ceci tient à sa conception puérile du monde économique.

Dans l'ensemble, consciemment ou non, et nous penchons pour la négative, qu'il ait suivi ceux qui l'ont guidé dans sa démarche intellectuelle ou encore que les matériaux qu'il a assemblés sans en compléter l'infor-

mation l'aient conduit à sa dogmatique sociale, Gustave Thibon se fait l'avocat indirect d'un capitalisme de type archaïsant — celui du sol et du sous-sol — aussi néfaste que le capitalisme du frêt et de la banque auquel le premier s'oppose violemment depuis plusieurs dizaines d'années.

Thibon voit l'âge d'or dans une églogue paternaliste. Citons : « Au début du siècle dernier... une extrême « familiarité régnait entre le seigneur du lieu et les « paysans : on jouait aux boules ensemble après les « vêpres, les demoiselles nobles dansaient avec les jeu- « nes gens du village, etc. De tels courants de sympa- « thie *effective* n'étaient possibles que dans la mesure « où chaque classe restait liée à sa position, en dehors « de toute contestation et de toute envie. Dans ces mi- « lieux, où les différences sociales étaient acceptées et « vécues comme d'indiscutables nécessités, la familia- « rité pouvait grandir, d'une classe à l'autre, sans dan- « ger de promiscuité : *une fraternité profonde naissait « de l'acceptation de l'inégalité.* »

Retif, Regnard, le sensible Sedaine ont aussi brossé de tels tableaux. Mais ils savaient ce que cachait le décor et ne s'en faisaient point accroire. Un demi-siècle plus tard Paul-Louis Courier, Eugène Leroy et Proudhon, entre tant d'autres, montrent combien la survivance de mœurs relevant des modes de vivre antérieures à la Révolution fut néfaste au maintien des pures traditions françaises en jouant à l'égard de la démagogie politique le rôle d'agent provocateur.

Le vrai christianisme, le progrès moral, le désir d'harmonie qui anime la société en proie aux erreurs et aux souffrances, tout cet élan vers la justice en Dieu est bien au-delà, est bien au-dessus des petites anecdotes de *Diagnostics*.

Je reconnais la solidité de la foi qui anime *L'Echelle de Jacob*. Mais l'expression de cette certitude en laquelle M. Thibon se repose, — certitude anti-pascalienne au possible — n'a que la valeur d'une confession sans inquiétude. Et notre époque si l'on veut agir sur elle exige autre chose.

Bien avant que Gustave Thibon ne les exprimât, une élite avait cru à la vérité de certaines formules. Cette élite avait cru également devoir les mettre en œuvre sur le plan politique et social. Constatons sans plus la faillite de cette tentative. A. B. D.

LE THEATRE

Aux Ambassadeurs : « La Parisienne », d'HENRI BECQUE

A la Michodière : « Père », d'EDOUARD BOURDET

D'Henri Becque on ne connaît qu'une seule aventure sentimentale. Il avait obtenu, d'une femme qu'il aimait, un rendez-vous : chez lui, le lendemain, à cinq heures. A six heures elle n'était pas encore arrivée. Inquiet, il descend comme un fou chez sa concierge et veut savoir s'il n'est venu personne.

— Si fait, Monsieur, une belle dame en voiture. Elle a demandé M. Becque. Je lui ai répondu : sixième à droite. Alors elle a poussé un soupir et elle est repartie en disant : c'est bien haut.

Quelques semaines plus tard Becque se mettait à écrire *la Parisienne*. Et *la Parisienne* n'est, au fond, que la projection au théâtre de cette bien courte aventure. Lafond, amant de Clotilde, donne à celle-ci trois rendez-vous, un par acte, et, trois fois, elle ne vient pas. Scrupule ? Non. Elle n'aime pas son mari. Ni ses autres amants. Elle est heureuse, gaie, fine mouche, mais n'aime rien, ni personne. Et moins que tout, certainement, les escaliers de six étages. Clotilde est un cœur vide, et Lafond — j'allais dire Becque — un amant fantôme. Deux absents.

Pourtant ils vont, ils viennent, ils se disputent. Tout ce qu'ils disent sonne juste, exact, précis. Du Jules Renard avant Jules Renard. Et véridique. On n'est plus au théâtre, mais chez sa voisine. On a envie de s'excuser, ou de se retirer sur la pointe des pieds.

Mais à la fin de la pièce on entend le rire de Becque derrière ses marionnettes. Sa comédie n'était qu'un jeu de glaces. Il n'y avait personne sur la scène. Et il ne s'est rien passé. Le spectateur lui-même ne se sent plus qu'une ombre de spectateur, un spectateur aussi absent que le cœur de Clotilde. Nous ne sommes ni là, ni ailleurs, mais dans le vide et dans l'absurde. Et maintenant, bonsoir, public. Si tu éprouves une espèce d'irritation, dis-toi bien que l'auteur n'a écrit sa pièce que pour se venger sur toi de la dame qui n'est pas venue.

D'ailleurs, pourquoi te plaindrais-tu ? Les personnages ne parlent-ils pas, n'agissent-ils pas exactement

comme toi ? L'auteur est-il intervenu ? Non. Pas de commentaires, pas de philosophie, pas de littérature. Les conclusions, tu les as tirées toi-même et du fond de toi-même. Tu voudrais bien effacer cette pièce. Trop tard, tu l'as entendue.

D'où vient donc que cette *Parisienne* fantôme, qui a eu auprès des publics passés plus de revers que de succès, continue à hanter nos théâtres ? A cause de son titre. Becque a posé sur sa comédie ce titre-piège auquel toutes les comédiennes, l'une après l'autre, se laissent prendre. Avec *Phèdre* et *la Dame au Camélia*, c'est une des trois pièces qui leur ôtent le sommeil. L'intelligente Berthe Bovy, elle-même, n'a pas résisté. Elle nous a donné, il y a dix ans, aux Français, une Parisienne étonnante d'exactitude, c'est-à-dire insoutenable.

Mais cette année Alice Cocea a joué un bon tour à Becque : elle a rendu sa pièce délicieuse. Et l'auteur, s'il avait pu venir l'autre soir aux *Ambassadeurs* aurait été bien surpris d'être si fort applaudi.

Bien surpris et un peu déçu : il n'aimait au fond que les échecs, (il les a même cherchés toute sa vie avec une rage bourrue et orgueilleuse).

Mais d'où nous est-elle venue, cette *Parisienne* étincelante qu'on nous offre aujourd'hui ? D'Alice Cocéa, et de cette atmosphère de grâce et d'esprit dont elle a su baigner tout son spectacle. (Il fallait un théâtre dirigé par une femme pour faire accepter Becque, ce vieux célibataire bougon). De Dignimont, qui a composé un décor léger comme une volière. D'un nouvel acteur : Jean-Jacques, qui a réussi un Lafond touchant, naïf et un peu étourdi. Mais aussi, et en plus, de Georges Feydeau.

Car le spectacle s'achève sur un acte de Feydeau, que joue également Alice Cocéa. Et je soupçonne la Clarisse de Feydeau d'avoir donné des conseils, et un peu de son humeur, à la Parisienne de Becque.

Les deux pièces ont été préparées et répétées en même temps : elles ont dû communiquer entre elles, à l'insu des acteurs, car il souffle sur *la Parisienne* je ne sais quel vent de vaudeville qui la réchauffe, la soulève et la rapproche du public.

D'ailleurs (et ce n'est pas un paradoxe), il y a des harmoniques entre Becque et Feydeau. Tous deux, sous les personnages qu'ils déclenchent, cherchent le néant,

Becque avec mesure et sournoiserie, Feydeau dans une bouffonnerie débordante et par une logique de cauchemar. Et leurs deux comédies, chacune dans son registre, reprend ce thème unique : la vie est absurde.

Les pièces s'éclairent ainsi les unes les autres. Feydeau est venu au secours de Becque. Et Becque, à son tour, va nous aider à comprendre un autre spectacle : « *Père* », d'Edouard Bourdet, que l'on nous donne à la Michodière.

Un jeune homme (Pierre Fresnay) et une jeune fille (Yvonne Printemps) se croient les enfants (elle, légitime, lui, naturel) d'un même père. La jeune fille qui a pour ce père mort une espèce d'admiration amoureuse (c'était un grand historien) ne s'est pas mariée. Elle a reporté sur celui qu'elle prend pour son frère une part de ses sentiments.

Ces jeunes gens s'attirent et se fuient en même temps. Et cela nous vaut une scène assez étrange, assez troublante, mais brève, car ils découvrent que l'historien n'est pas le père du jeune homme.

Ils pourront donc s'épouser. Mais, à peine mariée, l'amour de la jeune fille s'affaiblit, s'évapore. Dans le garçon, elle n'aimait que son père. Et bientôt elle se consacre presque entièrement, et avec passion, au souvenir de celui-ci.

Mais nous apprenons, à la fin de la pièce, que la jeune femme non plus n'était pas la fille de l'historien.

Ainsi, par étapes, Bourdet nous découvre un cœur et nous en montre le néant. L'amour pour le frère ? Néant. L'amour pour le mari ? Néant. L'amour pour le père ? Illusion. Nous voici, encore une fois, au plus profond de l'absurde.

La pièce d'Edouard Bourdet se situe très loin du théâtre de Becque et je n'esquisse, en ce moment, aucune comparaison. Mais elle dégage, à distance, le même désespoir glacé. Ce qui s'agite sous nos yeux, ici comme là, ce sont des fantômes. Ouvrez des portes, rejoignez-vous, détachez-vous, peu importe. Tout cela ne cache que du vide.

Edouard Bourdet a d'ailleurs bien dissimulé son pessimisme : le public s'amuse d'un bout à l'autre et ne se doute pas une seconde qu'il assiste à une pièce noire, la plus noire peut-être que cet auteur nous ait donnée.

Georges NEVEUX.